QUESTIONI PRATICHE

DI

BELLE ARTI

PER

CAMILLO BOITO

RESTAURI, CONCORSI,
LEGISLAZIONE, PROFESSIONE, INSEGNAMENTO

CON 20 FIGURE NEL TESTO.

ULRICO HOEPLI
EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1893.

aggio dell'Editore,
ai farne un cenno nel Suo pregiato Periodico,
dargli il Numero in cui verrà inserito.

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/questionipratich00boit

QUESTIONI PRATICHE

DI

BELLE ARTI.

QUESTIONI PRATICHE

DI

BELLE ARTI

PER

CAMILLO BOITO

RESTAURI, CONCORSI,

LEGISLAZIONE, PROFESSIONE, INSEGNAMENTO

CON 20 FIGURE NEL TESTO.

ULRICO HOEPLI

EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA

MILANO

1893.

PROPRIETÀ LETTERARIA

Milano — Tipografia Bernardoni di C. Rebeschini e C.

LE INTENZIONI DEL LIBRO

Questo libro vuole essere pratico. Fin dalle cose dei secoli trascorsi piacerebbe all'autore cavare una qualche utilità effettiva per quelle d'oggi o di domani. Ma del passato discorre poco, trattenendosi invece a esaminare lo stato odierno delle arti e degli artisti, le condizioni in cui le nostre leggi e le nostre culture mettono adesso tanto i vecchi monumenti e le vecchie opere belle, quanto gl'istituti d'insegnamento e i concorsi pubblici e le sanzioni professionali e via via. E da per tutto la sua ambizione starebbe nello scorgere i guai e nell'additare, potendo, i rimedi. Perciò ha voluto che questo volume, sebbene tratti argomenti artistici, facesse parte di una *Biblioteca tecnica*, desiderando imprimergli, a cominciare dalla copertina, un carattere positivo.

Se il lettore qua o là non si secca, lo creda, non è perchè l'autore cerchi di divertirlo. Può darsi che in certi luoghi non abbia saputo passare accanto ad un'aiuola fiorita senza fermarsi a goderne l'olezzo: può essere, per esempio, che la Basilica d'oro l'abbia accalappiato un poco troppo nelle seduzioni delle sue leggende e de' suoi miracoli; ma, dall'altro canto, imbattendosi in qualcosa che non manda profumi, egli non rifugge dal ricercare addentro le ragioni del marcio.

I capitoli seguenti non si possono dir tutti inediti. Alcuni furono pubblicati nella *Nuova Antologia* a lunghi intervalli; ma sono stati rinnovati così che il ritoccarli costò forse maggiore fatica dello scriverli, sicchè le correzioni delle bozze andarono innanzi pian piano. Nè la lentezza è riescita dannosa, poichè, da molti mesi a questa parte, le cose non sono punto mutate; e voglio darne una prova. Nel capitolo quarto, disputando sulla tutela delle opere d'arte e sull'aspro editto del cardinale Pacca, spietatamente applicato giorni addietro dal Tribunale di Roma contro il principe Sciarra, occorre di rammentare le idee d'uno schema di legge *per la conservazione dei monumenti*, presentato dal professore Villari, allora Ministro, pure dubitando che quelle fossero rose. Infatti non fiorirono; ma non fiorirà nemmeno il nuovo disegno *sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e di antichità*, dove un articolo, al paragone del quale l'editto Pacca diventa uno zuccherino, vorrebbe sequestrare senz'altro nelle mani dei proprietari, liberi cittadini, le opere *di sommo interesse storico e artistico*, dichiarandole inesorabilmente inalienabili. Soltanto lo Stato, con quei quattro soldi che ha, le potrebbe comprare, e, quando il privato possessore non le custodisse a dovere, potrebbe anche, giusta una nuova stima, espropriarle, dopo averne raddoppiato il valore col registrarle nel violento catalogo, nel libro d'oro delle anticaglie italiane.

E come questo quesito, così gli altri svolti nel presente volume, sono tuttavia da risolvere; anzi più d'uno, invece di avviarsi alla sua conclusione, se n'è andato scostando. L'onorevole Boselli, quando fu Ministro, aveva messo innanzi una proposta di legge per trasformare i minori Istituti di belle arti dipendenti dal Governo in Iscuole d'arte applicata alle industrie, sodisfacendo così al desiderio espresso dalla Camera dei Deputati, e cercando di sostituire alle inutilità accademiche di luoghi ove manca ogni vita

artistica, un ordine di studi limitato dall'una parte ai primi elementi della pittura e della statuaria, e indirizzato dall'altra a promuovere e a ingentilire quei mestieri, in cui la bellezza può tradursi in materiale vantaggio. Ma ecco che il successore del Boselli e predecessore del Martini ribadisce con nuove ordinanze e con nuove nomine l'insegnamento accademico, sicchè ora l'attuazione della sana riforma è diventata quasi impossibile: senza dire che, per alcune città, la ragionevole, eppure oggi affatto vana minaccia di ridurre il numero degli istituti universitari, salva i fradici o superflui istituti artistici.

Un'altra questione da più di due anni non ha fatto un sol passo innanzi, quella delle Scuole superiori d'architettura, intorno alla quale il Villari in una relazione al Re dell'11 settembre 1891 diceva: *Già il mio predecessore, secondando i voti più volte ripetuti in Parlamento, presentava un disegno di legge, ed ordinava che non si facessero più nuove iscrizioni nelle scuole di architettura esistenti presso gli Istituti di belle arti in Napoli, Roma e Firenze. In questo modo venne di fatto già soppresso il primo anno di corso, ed il secondo resterà soppresso nel prossimo anno scolastico. Tutto ciò rende sempre più necessaria una legge per le Scuole di architettura.*

E il Villari, dopo averla promessa tante volte, non la propose, e il Martini, uomo, come tutti sanno, amoroso dell'arte e conoscitore de' suoi bisogni, la promise anche lui più volte, ma la proporrà certamente, se lo lascieranno vivere. Speriamo che non succeda al nuovo disegno ciò che accadde ai due presentati già dal Boselli, l'uno al Senato, l'altro alla Camera, i quali andarono in fumo. Intanto i corsi soppressi non sono più due: sono tre.

La citata relazione del Villari si riferiva all'Istituto di belle arti di Napoli, e principiava così: *Sire, da molto tempo è richiesta una riforma generale delle Accademie di belle arti.* Da molto tempo, è vero, e si vedrà quanto nel capitolo re-

lativo. Frattanto nell' Istituto di Napoli, che il decreto dell'11 settembre modificava, fu introdotta una novità cospicua. Senza badare all'autorità del Presidente (un artista insigne, il Palizzi) e al decoro degli insegnanti, venne creato un ufficio nuovo di zecca, poichè non ha riscontro in nessun ordinamento d' istituti consimili, un Direttore di tre professori fra tredici, un *Direttore delle Scuole di pittura, di figura e d'ornamentazione* con 3500 lire d'assegno — il più grosso stipendio dell'Istituto. Provvidenza dei *Ruoli organici!*

Il peggio sta nell'amministrazione centrale. Un decreto del 28 giugno 1891 soppresse la Direzione generale delle antichità e belle arti, supplendovi con due Divisioni, al tutto distinte, al tutto indipendenti fra loro, l'una per l'*Arte antica*, l' altra per l'*Arte contemporanea*. I due Capi di divisione, amministratori, non si può dubitarne, abilissimi, impartiscono gli ordini in faccende scientifiche, artistiche o tecniche agli *ispettori centrali*, ai *funzionari tecnici*, persone, in generale, erudite e pratiche negli scavi e nelle discipline archeologiche, ne'restauri dei monumenti antichi e moderni, nei vecchi dipinti e nelle vecchie sculture. Ora, se c' è materia di cui tutte le parti si chiariscono a vicenda, s'aiutano scambievolmente e spesso vogliono immedesimarsi, è questa delle belle arti; la quale rifugge sempre più dall'ammettere, a pretesto di grette e artificiali separazioni di studi, le diversità di rami, di secoli, di luoghi, di oggetti mobili o immobili, di arti maggiori o minori.

Prima del disgraziato decreto il Direttore generale, uomo competente e autorevole per i meriti e per il grado, era il centro; nè la Direzione generale, nonostante le debolezze e i difetti, sembrava molto diversa da un ampio cerchio, di cui stavano alla periferia gl' impiegati o incaricati locali. Oramai non è più una circonferenza, ma un contorno rotto e confuso, ove non riesce possibile trovare un ordine qualsisia; perchè non si può pretendere che l'Eccel-

lenza del signor Ministro, con il solo suo cervello umano e il tempo lasciatogli dalle ciarle parlamentari, dalle raccomandazioni di deputati e senatori, dalle carte da firmare e dagli altri negozi, accentri in sè gli affari delle due Divisioni amministrative succedute alla Direzion generale. Intanto gli archeologi ufficiali s' accapigliano con gli architetti ufficiali: non si sa chi debba scavare, studiare i ruderi, puntellare i monumenti, restaurarli, custodirli. Le nuove Direzioni regionali, che funzionano bene in due o tre luoghi, in altri operano a stento o fanno peggio che nulla; nè si sa che cosa raspino le vecchie Commissioni conservatrici provinciali, che cosa racimolino i delegati per i Cataloghi, che cosa rabbercino gl'ispettori d'ogni specie o altre quinte o seste ruote degl'innumerevoli carri. E non c'è quasi ruota che non cigoli.

Ma bisogna affrettarsi a soggiungere che già il Ministro Martini ha principiato a mostrare come voglia l' unità nell' amministrazione centrale, abolendo con il suo recentissimo decreto del dì 16 marzo la *Commissione permanente artistica*, la quale era composta di dodici artisti, e la *Giunta consultiva archeologica*, la quale era formata di cinque archeologi, per costituire una complessiva *Giunta di belle arti* di diciotto membri, ove delibereranno insieme i cultori delle discipline archeologiche e storiche, gli architetti, i pittori, gli scultori ed i critici. La fresca Giunta avrà bisogno di una energia tutta giovanile per il grave e lungo lavoro, che le cascherà sulle spalle, quando il Ministro chieda ad essa le correzioni alle leggi, agli organismi ed ai metodi ora esistenti, e quelle ardite e savie novità, le quali, non badando agli interessi di Tizio o di Caio, per quanto Caio e Tizio sieno personaggi meritevoli di considerazione, intendono unicamente al meglio degli studi e dell'arte.

S'allarga il cuore alle più liete speranze nel leggere la relazione premessa al decreto. Indicate di volo, ma netta-

mente le piaghe, vi sono adombrati i rimedi, i quali, conoscendo la natura del medico, si può giurare che non saranno palliativi. *Ho fiducia,* dichiara il Ministro nel chiudere lo scritto breve e succoso, *di iniziare con questo decreto una serie di riforme veramente utili all'arte nazionale.*

Ma tutto il bene non si può nè si deve, per fortuna, attendere dal Governo. Così l'arte contemporanea, come le ricerche e la cura della bellezza vecchia o antica, perderebbero ogni calore, smarrirebbero ogni spirito veramente progressivo, quando invocassero troppo gl'impulsi dalle forze ufficiali e gli alimenti dai quattrini pubblici, ancorchè questi quattrini, sgocciolanti a stento dall'arido bilancio dell'Istruzione, diventassero fiumi d'oro. Ed è per questa cagione che il presente volume non si restringe a discorrere di ciò in cui il Governo può avere una proficua ingerenza; bensì, e più volentieri, s'estende alle manifestazioni spontanee e varie: l'esercizio pratico delle arti, i contrasti delle libere opinioni, le controversie nei congressi, le liti innanzi ai tribunali del secolo XVI e de'nostri giorni, le teorie e le applicazioni nei restauri così dei monumenti come delle statue e dei quadri, le mostre pubbliche, i pubblici concorsi.

Al proposito di questi ultimi, tre capitoli parlano dei monumenti onorari a Vittorio Emanuele, alzati in tutta quanta l'Italia, e segnatamente della costruzione di quello che s'erge ora al gran Re in Campidoglio, la quale diventerà non indegna dell'altissimo tema e dell'insigne luogo, ma sarebbe riescita a costar molto meno e a rimanere più proporzionata al sito, quando alla commissione di vigilanza avessero lasciato compiere il proprio dovere. Di codeste commissioni fu detto un mondo di male ultimamente in Senato, mentre discutevano sulle opere edilizie e sui grandi edifici di Roma: forse avevano ragione, non so. Ma ecco i casi di quella che mi sta a cuore, alla quale la legge del 25 luglio 1880 impone di *vegliare alla buona esecuzione del mo-*

numento sul colle Capitolino, e il decreto del 3 agosto 1884 dà incarico di *sopraintendervi per la parte artistica, tecnica ed amministrativa*. La commissione, dopo la faccia aperta e rosea del Crispi, non ha più veduto quelle dei propri presidenti, i Presidenti del Consiglio de'Ministri. Dovrebbe convocarsi almeno una volta l'anno; l'ultima sua riunione risale al 13 aprile 1889, quattro anni addietro per l'appunto, ed ella attende invano di conoscere una lunga relazione, già presentata da molti mesi, nella quale si dimostra come il monumento architettonico, allargandosi e alzandosi a poco a poco quasi di soppiatto, occuperà un volume tre volte maggiore di quello che l'opera avrebbe abbracciato secondo il disegno prescelto nel solenne concorso, e costerà, invece di nove milioni, ventisei e mezzo. Bazzecole!

Queste cose, come le seguenti, opportune o non opportune, vengono pubblicate con la speranza, o piuttosto con l'illusione, che possano in qualche modo giovare.

Milano, 10 aprile 1893.

RESTAURARE O CONSERVARE.

I RESTAURI IN ARCHITETTURA

DIALOGO PRIMO.

— Si potrebbe a questo nostro dialogo piantare in testa per epigrafe una sentenza chinese: *Vergogna ingannare i contemporanei; vergogna anche maggiore ingannare i posteri.*

— Davvero? A me pare invece che il sommo dell'abilità nel restaurare un vecchio monumento consista per l'appunto nell'acconciarlo così che il nuovo sembri antico; sicchè antico e nuovo si confondano insieme. Mi rammento la definizione del Viollet-le-Duc . . .

— Lasciamo stare i Francesi.

— E chi vuol ella citare, se non cita il grande storico e legislatore francese dell'architettura, accolto per tale anche negli altri paesi, massime in Italia? *Restaurer un édifice c'est le rétablir dans un état complet, qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné.* Egli seguì questa massima ne'suoi restauri delle mura di Carcassona, del castello di Pierrefonds, d'altri insigni monumenti, e fu lodato a cielo.

— Lasciamo stare i Francesi, le torno a dire. In questi ultimi dieci o dodici anni la teoria sui restauri ha mutato faccia.

— V'è forse qualcosa che goda della lode di tutti, e che non muti faccia ai giorni nostri? Il punto sta nell'avere tanto acume e così larga dottrina da poter fare come il Viollet-le-Duc, quando aveva per le mani un monumento:

mettersi nei panni del vecchio architetto, immaginando che cosa il valentuomo farebbe se, tornato oggi in questa terra mortale, gli fosse posto sul conto del suo edificio il nuovo problema di compimento o di restauro. *Supposer ce qu'il ferait, si, revenant au monde . . .*

— Evocare lo spirito di Bramante, di Arnolfo, dei maestri comacini, dei monaci del medio evo, di cento altri artefici, le sembra poco? Rivivere nel loro tempo, nel loro animo, nel loro genio! Inviscerarsi le loro virtù, e anche i loro difetti! I difetti, no, pare, giacchè il Viollet-le-Duc tirava a correggere. Ella si ricorda forse della grossa battaglia architettonica per gli archi arrampicanti o sproni volanti, come qualcuno li chiama, della cattedrale di Evreux. Ce n'erano due sovrapposti: ne venne fatto uno solo in ciascun valico, mutando forma ai contrafforti, ai pinnacoli, alle guglie; e il rapporto ufficiale del suo venerato legislatore diceva: *Il serait puéril de reproduire une disposition éminemment vicieuse.* È naturale. Nel cacciare forzatamente lo spirito dell'architetto antico entro la testa dell'architetto moderno, quello si adatta alle circonvoluzioni del cervello nuovo, ed il parto non riesce più nè antico nè moderno. Ma vuole che gliela spifferi? Quando i restauri sono condotti con la teoria del signor Viollet-le-Duc, la quale si può dire la teoria romantica del restauro, e fino a ier l'altro era universale, e tuttavia è seguita da molti, anzi dai più anche in Italia, io preferisco i restauri mal fatti ai restauri fatti bene. Mentre quelli, in grazia della benefica ignoranza, mi lasciano chiaramente distinguere la parte antica dalla parte moderna, questi, con ammirabile scienza ed astuzia facendo parere antico il nuovo, mi mettono in una sì fiera perplessità di giudizio, che il diletto di contemplare il monumento sparisce, e lo studiarlo diventa una fatica fastidiosissima.

— Oh questa è bella! Meglio dunque un asino di restauratore che un restauratore sapiente!

— Senta. Mesi addietro mi fermai in una cittaduzza, dove non ero mai stato, per vedere una chiesa del milledugento, di quelle a piccoli ordini di colonne sovrapposti nella facciata, a capitelli pieni di mostri e fregi pieni di meandri. Avevo l'albo e la matita. La prima impressione, ad una certa distanza, fu buona; ma poi, esaminando, mi principiarono a nascere mille dubbi e sospetti. L'edificio era stato restaurato tanto sublimemente che non si distingueva il vecchio dal nuovo: gli stessi materiali, lo stesso scarpello, la medesima tinta veneranda dei secoli. Vedo una mensola molto bizzarra, e comincio a farne lo schizzo; avevo l'animo inquieto; mi faccio dare una scala a piuoli, salgo fino in cima, tocco, picchio, gratto, raspo: era roba moderna. Il problema ch' io dovevo mettermi innanzi a ogni tratto era questo: vedo io una cosa del milledugento o di questi ultimi anni? Non c'erano vecchi disegni, non c'erano vecchie fotografie. I sagrestani, giovani, non avevano visto nulla; il prete, decrepito, non si ricordava di niente. Cacciai l'albo e la matita in tasca, e me ne andai difilato alla stazione per aspettare il treno che mi portasse via, maledicendo all'eccellenza del restauratore, e dandogli a tutto pasto del bugiardo, del truffatore, del falsario, del...

— Si calmi, di grazia, e lasci dire due parole anche a me. Sono dunque i secentisti, i barocchi quelli che, come restauratori, devono andarle a' versi. Quando s'impancavano a restaurare, per esempio, una basilica cristiana, facevano intorno alle colonne di cipollino e di granito orientale, a forza di malta e di gesso, i pilastracci goffi, e impiastricciavano i delicati capitelli romani sovrapponendo loro dei fiorami simili alle loro parrucche, e sotto agli architravi costruivano, sempre di calcina e di gesso, gli archi a ghirigoro, e sotto il tetto di bei cavalletti giravano a centine di legname la volta elittica tutta a lunette e a costoloni; poi ricoprivano ogni cosa con una indigesta farraggine di volute,

di ricci, di cartocci, di arzigogoli gonfi come i galani dei loro vestiti, e con un popolo di statue così sgangherate e gravi che si trema nel passarvi accanto: tutta roba di cemento e di stucco; e dell' antica basilica non si scorge più neppure il becco d'una cornice.

— Ma il giorno in cui precipita una figura o casca in terra qualche pezzo d'arco o di volta, il giorno in cui, per amore alla vita del prossimo, si toglie via gesso, stucco e legname, quel giorno il casto tempio cristiano ricompare intatto sotto la veste, che, nascondendole per un gran pezzo, non intaccò le sue membra. Ella non ha bisogno ch' io le citi gli esempi di simili rivelazioni. Anche ultimamente, a Milano, una delle più antiche chiese della città, quella di San Babila, della quale pochi anni addietro il Mongeri nel suo libro sull' *Arte in Milano* diceva come mostrasse solamente *qualche segno della sua vetustà,* e come sia stata *rifatta, anzi contraffatta da architetti di tale levatura, che hanno da sè stessi saputo condannarsi all'obblio:* la chiesa di San Babila, svestita del grottesco paludamento barocco, è tornata viva e quasi genuina. Questo importa: quasi genuina. E in Palermo vedesse come ricomparve graziosamente il corpo della chiesa di Santa Maria della Catena, un misto di ogivale nordico e di rinascimento nostrale; e per ridonarla all'ammirazione e alla storia bastò, quasi direi, pigliare con due dita il manto settecentistico, gridando, come l' avvocato greco: Guardate. Il dottissimo e sottile Viollet-le-Duc, con tutta la caterva de' suoi seguaci, l' astuto restauratore della chiesa del milledugento, della quale ho parlato dianzi, facevano e fanno del monumento un' ammirabile mummia, che sfida i secoli, o, se ella vuole, una imbalsamazione al modo del dottore Brunetti, od una pietrificazione alla maniera del dottore Segato. I barocchi, è vero, mettevano invece il monumento in sepoltura, talvolta dentro in un mausoleo davvero sontuoso e magnifico, talvolta dentro in una tomba prosopo-

peica e buffa; ma, venuto il dì della redenzione, un architetto grida: — Togliete via il coperchio, e tu Lazzaro vieni fuori. — Ed il morto fa capolino, con le mani e i piedi fasciati, e il capo involto in uno sciugatoio. Allora l'architetto ripiglia: — Scioglietelo e lasciatelo andare. — A questa voce il monumento, come il fratello di Marta, risuscita.

— Per conservare bisogna dunque sotterrare? O perchè si sprecano tanti quattrini per cavare di sotto terra le mura, i templi, i teatri, i palazzi, le tombe della remota antichità? Sublime restauratore il becchino!

— Lasciamo stare l'ironia, e facciamo di non esagerare. Le immagini ed i raffronti hanno questo malanno, che si prestano a sviare i ragionamenti e ad accusare il contradditore di cascar nell'eccesso, e smarrirsi nell'assurdo. Cercherò di spiegarmi chiaro. Il monumento, al parer mio, perde, ripeto, tutta o quasi tutta la sua importanza quando lo studioso può ragionevolmente dubitare che il restauro ne abbia alterate, più o meno, le forme, o n'abbia aggiunto di quelle le quali sembrano originali, che è poi un altro modo di alterare l'antico. Ora, fra il restauratore che mi sciupa così il monumento irreparabilmente, e il restauratore che lo nasconde sì, ma lo serba intatto alla scoperta dei posteri, io piglio questo secondo.

— E se accadesse come di tanti libri o brani di libri, famosi nell'antichità, che si sono smarriti o perduti per sempre? Bel costrutto!

— Altro è un libro scritto sulle tavolette o sulla carta pecora, altro un monumento di marmi, di pietre e di mattoni. Se dentro a un tempio barocco giace una basilica cristiana, lo si sa, in nome di Dio, o il caso, presto o tardi, lo svela. Nè io approvo i restauratori barocchi; anzi affermo che chi li volesse oggi imitare sarebbe un bel matto. Solo biasimo e abomino ancora più i restauratori romantici. Ripiglio il suo paragone: il monumento dunque è un libro,

che io intendo di leggere senza riduzioni, aggiunte o rimaneggiamenti. Voglio sentirmi ben sicuro che tutto ciò che vi sta scritto uscì dalla penna o dallo stile dell'autore. Maledico all'Ossian del Cesarotti; e come caccierei volentieri in galera il falsificatore di vecchie medaglie, così vi manderei a marcire i falsificatori d'un vecchio edificio o di una parte di vecchio edificio. Quanti non sono stati in questo ultimo mezzo secolo i restauratori, i quali fecero in architettura qualcosa di simile alla medaglia bugiarda e famosa di Cesare col *veni vidi vici*, o di Menelao col cavallo troiano? Occorrerebbe che qualcuno si desse oramai per i restauri architettonici la briga che per le medaglie contraffatte o falsificate si diedero il Sestini, il Beauvais ed altri. Invoco un trattato sulla *Menzogna architettonica*, ovvero sulla *Maniera di discernere in architettura le falsificazioni e contraffazioni dell'antico.*

— In una parola, ella vuole *conservare*, non *restaurare*.

— Ella dice bene: conservare, non restaurare.

— Però, avverta, la distinzione fra le due parole, che a primo tratto sembra evidente e facilmente attuabile, nella realtà delle cose s'imbroglia. In generale noi, che ragioniamo dell'arte, facciamo come quel zoccolante, il quale predicava bene e razzolava male; ma in nessuna cosa è forse tanto difficile l'operare e tanto facile il ragionare quanto in ciò che si riferisce al restauro. Sentite a ogni tratto i giornalisti nei loro fogli volanti, gl'ingegneri nei loro congressi, gli accademici nelle loro tornate, dettare sentenze piene di saggezza intorno ai modi di conservare ai nepoti, senza che perdano niente dell'aspetto antico, le grandi opere dei nostri nonni. Ed i poveri architetti, i poveri membri delle commissioni, incaricati di qualche restauro, sono gente da mettere in berlina o da mandare addirittura al patibolo; e non ci si vergogna di far eco ai nobili sdegni degli stranieri, segnatamente degli Inglesi, ridestandoli all'occorrenza e rinfocolandoli.

— Il male va svelato senza remissione.

— Siamo d'accordo; ma, prima di gridare al barbaro, bisognerebbe esaminare se codesto barbaro avrebbe potuto fare altrimenti. Ella conosce Venezia. Non è una città di questa terra: è un miraggio divino. Non di meno, quel signore, il quale si diletta presentemente di farci parlare insieme, se la immagina più bella. Quando, come ad Altino, come a Iesolo, come a Torcello, la melma portata dai fiumi avrà interrato le lagune, e le febbri avranno cacciato via gli ultimi pitocchi abitatori, e le case saranno tutte crollate, e sugli ampi spazi erbosi getteranno una breve ombra gli alberelli magri, si alzeranno tuttavia al cadere del sole, sotto le nuvole dorate, gli avanzi di alcuni vetusti edifici. La chiesa dei Frari mostrerà sventrate le sue navi enormi; di lontano la salda cupola della Salute dominerà impassibile; più distante il tempio de' Santi Giovanni e Paolo sarà un mucchio di rovine, salvo nelle cinque absidi, e resterà intatto il Colleoni sul piedestallo informe, ma gli ornati dell' Ospedale, così fini, così gentili, bisognerà cercarli fra le macerie e i rottami. La piazza di San Marco, che stupore! Tre cupole della basilica, barcollanti, non saranno ancora cadute; i musaici delle vôlte interne si vedranno dal di fuori, attraverso agli squarci delle muraglie smantellate, splendere d'oro, e i marmi e i porfidi e gli alabastri delle colonne rotte manderanno, in quella tristezza sepolcrale, degli strani scintillamenti. Il palazzo dei Dogi...

— Scusi se interrompo lo slancio poetico; ma questo non è ragionare, questo è far da Cassandra.

— Abbia un poco di pazienza, che viene l'argomentazione, e ripiglio: Quanto al palazzo Ducale, il più maraviglioso palazzo del mondo, non sarebbe riescito necessario, lasciandolo come stava tempo fa, di aspettare mille o duemila anni, nè forse cento, nè forse dieci innanzi di vederlo ridotto all'indicato ideale di pittoresca rovina. In quell' edi-

ficio audacissimo, tutto sorretto da un doppio ordine di logge aperte, buona parte delle basi e dei capitelli, alquanti fusti delle colonne, molti pezzi nei leggieri intrecciamenti degli archi erano ridotti in frantumi. Ora, se non bastano nè gli accerchiamenti nè le chiavi di metallo, bisogna pure alle pietre, che non reggono più, sostituirne delle nuove. Certo, è un peccato; certo, è una profanazione: ma, insomma, il palazzo si voleva in piedi o si voleva in terra?

— Innanzi di venire a tante rinnovazioni, potevano forse tentare qualche ingegnoso espediente. Forse, per esempio, rifatto a nuovo il nucleo dei capitelli, sarebbe diventato possibile rimettere intorno ad esso i pezzi esterni dei capitelli antichi, con i loro fogliami e con le loro figurette ammirabili.

— Sì? E crede lei che codeste parti vecchie di capitelli già spezzati e sgretolati, ridotte, come ella vorrebbe, ad una sottile impiallacciatura, non si sarebbero, dopo qualche anno, disciolte in polvere? Una volta distrutte, chi le avrebbe ammirate più? Non è stato meglio riprodurle appuntino, e sostituire i capitelli nuovi ai capitelli irreparabilmente spaccati, serbando questi in una sala lì accanto, dove gli studiosi presenti e futuri potranno ricercarli a loro bell'agio? Si fa quel che si può a questo mondo; ma nemmeno per i monumenti s'è scoperta sinora la *Fontaine de jouvence.*

— Chi lo sa? Può darsi che un poco dell'acqua magica della Fontana di gioventù, la quale, nelle fantasie calde del medio evo, ridonava ai vecchi decrepiti la forza e la baldanza giovanile, si possa, anche per i monumenti, ritrovare nei prodigi della chimica; e qualcosa s'è oramai trovato. Però non nego che l'amore dell'antico diventi alle volte, segnatamente nei giovani, una passione piena di esagerazioni e d'egoismo; ma gli eccessi medesimi, alla stretta dei conti, recano il loro profitto. Alcuni anni fa, una cinquantina di pittori, scultori e architetti, fra i quali il Favretto ed

altri valenti, fecero formale adesione ad un opuscolo sull'*Avvenire dei monumenti in Venezia,* scritto con fuoco, ricco di voli poetici e insieme di sottili avvertenze, nel quale si legge: *Non c'illudiamo, è impossibile, impossibile come far rialzare un morto, il restaurar cosa qualsiasi, che fu grande e bella in architettura... Ci si opporrà: può venire la necessità di restaurare. Accordiamo. Guardisi bene in faccia a tale necessità e intendasi cosa significhi. È la necessità di distruggere. Accettatela come tale, gettate giù l'edificio, disperdetene le pietre, fate di esse zavorra o calce, se volete; ma fate ciò onestamente, e non ponete una menzogna al posto del vero.*

— Come la chiama ella questa teoria molto semplice?

— Non saprei; la direi forse *del pittoresco.* Ma, data la premessa, è spietatamente logica. Non potendo serbare incolume il monumento, accopparlo, o lasciarlo, senza nessun farmaco, spirare di consunzione, di cancrena o di carie. Il busilli sta in questo, che la società civile non si persuaderà mai di farsi complice in simili delitti, come non abolirà mai nè i medici nè i chirurghi. Ora, l'arte del restauratore somiglia a quella del chirurgo. Sarebbe meglio, chi non lo vede? che il fragile corpo umano non avesse mai bisogno di sonde, di bisturì e di coltello; ma non tutti credono che sia meglio veder morire il parente o l'amico piuttosto che fargli tagliare un dito o portare una gamba di legno.

— Tutto si riduce dunque, secondo lei, a tenere il monumento in piedi, assicurandogli una lunga vita con i rincalzi, che la scienza e la pratica suggeriscono. Ogni altra opera diventa un falso in monumento pubblico.

— Sicuro. Con la teoria del Viollet-le-Duc non c'è sapienza, non c'è ingegno, che valgano a salvar dagli arbitrii; e l'arbitrio è una bugia, una falsificazione, una trappola tesa ai posteri e spesso anche ai contemporanei. Quanto meglio il restauro è condotto, tanto più la menzogna riesce insi-

diosa e trionfa l'inganno. Che cosa direbbe ella di un antiquario, il quale, avendo scoperto, mettiamo, un nuovo manoscritto di Dante o del Petrarca, monco ed in gran parte illeggibile, si adoperasse a riempierne di suo capo, astutamente, sapientemente, le lacune, per modo da rendere impossibile o difficilissimo il distinguere le aggiunte dall'originale? Non maledirebbe all'abilità suprema di questo falsario? E anche pochi periodi, pochi vocaboli interpolati in un testo, non le riempiono l'animo di fastidio e il cervello di dubbi? Ciò che sembra tanto riprovevole nel padre Piaggio e in *monsieur* Silvestre, sarà all'opposto una cagione di lode per l'architetto restauratore?

— Le sue parole, signor mio, mi danno sempre piacere; ma, con licenza, vorrei farle notare ch'ella mi ricanta da mezz'ora la stessa solfa, una terza più su, una sesta più giù: la ho imparata a memoria.

— Meglio. Il mio intento è appunto di mostrarle i pericoli della teoria romantica.

— Romantica! È ella ben sicuro di non calunniare il romanticismo? L'arte del restaurare, lo so, è recente, e non poteva trovare i suoi metodi se non in una società, la quale, mancando di qualsivoglia stile nelle arti del bello, fosse capace di intenderli e, all'occasione, di amarli tutti. Questa condizione di cose si verificò dopo il primo impero napoleonico, ai primordi del moderno romanticismo, e dura fino al dì d'oggi. Ella mi potrà rispondere che *dal fare al dire c'è che ire,* ma più di un mezzo secolo addietro, quanto al dire, dicevano bene. Il 1830 fu nominato ispettore generale dei monumenti storici in Francia il Vitet, che, cinque anni appresso, venne sostituito dal Mérimée...

— Quel Mérimée, autore di graziose novelle, il quale chiamava gl'Italiani *un tas de fumistes et de musiciens,* e dichiarava priva di gusto e d'immaginazione l'architettura dei palazzi veneziani, e notava come tutta la musica del

Verdi *et consorts* somigliasse a un abito di arlecchino, e di Milano diceva: *Vous ai-je parlé des cailles au riz qu'on mange à Milan? C'est ce que j'ai trouvé de plus remarquable dans cette ville.*

— Questo importa poco; ma il Mérimée fu anche segretario di una commissione eletta nel 1837 per classificare e conservare i monumenti francesi, la quale a lei, caro signore, deve sembrare che parlasse d'oro quando diceva: " Non si ripete mai abbastanza che, in fatto di restauri, il primo e inflessibile principio consiste nel non innovare, quand'anche si fosse spinti alla innovazione dal lodevole intento di compiere o di abbellire. Conviene lasciare incompleto e imperfetto tutto ciò che si trova incompleto e imperfetto. Non bisogna permettersi di correggere le irregolarità, nè di rettificare le deviazioni, perchè le deviazioni, le irregolarità, i difetti di simmetria sono fatti storici pieni d'interesse, i quali spesso forniscono i criterii archeologici per determinare un'epoca, una scuola, una idea simbolica. Nè aggiunte, nè soppressioni. "

— Parole, senza dubbio, bellissime, anche nella sua traduzione, scusi, mezzo francese, e che fanno grande onore a chi le volle pubblicate per norma dei restauri d'allora. Ma, disgraziatamente, rimasero quasi sempre parole. In quegli anni, per codeste faccende, tra il dire e il fare c'era in mezzo, non un mare qualsisia, ma l'Oceano; e ora c'è tuttavia un lago od uno stagno. Non di meno il Mérimée, il Vitet e qualcun altro dei loro colleghi, erano ingegni culti e avveduti, cui dobbiamo essere grati di avere iniziato lo studio amoroso, paziente e scientifico dei monumenti del medio evo e del rinascimento. Però mi lasci fare una osservazione. Noi siamo andati via via accostandoci l'uno all'altro, sicchè ora possiamo, io spero, metterci d'accordo nelle due brevi sentenze, con le quali colui che tiene in mano i fili per farci gesticolare e parlare, concludeva la conferenza tenuta da

esso nel giugno del 1884 a Torino, durante la esposizione nazionale:

1.° Bisogna fare l'impossibile, bisogna fare miracoli per conservare al monumento il suo vecchio aspetto artistico e pittoresco;

2.° Bisogna che i compimenti, se sono indispensabili, e le aggiunte, se non si possono scansare, mostrino, non di essere opere antiche, ma di essere opere d'oggi.

— Quasi quasi ci sto.

— E questi precetti glieli replico in versi, se vuole, come gli antichi Greci facevano delle leggi, che il banditore cantava; ma prometta di non canzonarmi:

Serbare io devo ai vecchi monumenti
L'aspetto venerando e pittoresco;
E se a scansare aggiunte o compimenti
Con tutto il buon volere non riesco,
Fare devo così che ognun discerna
Esser l'opera mia tutta moderna.

— In prosa dimessa o in abominevoli versi da colascione, le sentenze, anche se a primo tratto paiono limpide, s'intorbidano appena si cominci a pescarvi dentro le applicazioni, diventando indispensabili i commenti e le chiose; ed io inclino, com'ella sa, a cercare il pelo nell'uovo.

— Meglio, dacchè abbiamo l'unico intento di correre appresso alla verità per acchiapparla, se ci riesce; al ciuffetto. Ma badi che tutte le leggi, dice il proverbio, patiscono le proprie eccezioni, e che le leggi artistiche ne esigono assai più di tutte quante le altre, poichè l'arte è figliuola del genio, e l'opera del genio non pare altro, alle volte, che una fortunata licenza.

— Ella, da uomo prudente, mette avanti le mani per non battere il naso in terra, se incespica. Però mi lasci dire come, secondo le sue opinioni, qui non si tratti d'arte, ma

di sola archeologia, aiutata non dalla immaginazione, visto che ella esclude ogni svolgimento e persino, potendo, ogni compimento od aggiunta, bensì aiutata, ove occorra, dalla sagace scienza e pratica del costruttore modesto, il quale si contenti di tenere in piedi e di consolidare, per amore dei nepoti, il vecchio edificio.

— Eppure l'arte ci entra, volere o non volere. Per attendere alla conservazione di un monumento abbisognano le mille cure sollecite e delicate dell'amore infiammato o dell'ardente carità, come ai malati l'assistenza di una sposa o di una suora. Vuol ella trovare codeste virtù nel petto di un ingegnere o d'un capomaestro? Non le sembra che sia necessario il fervido animo dell'artista? Ma mi lasci fare il pedante. Separerò, sminuzzerò, lambiccherò, adoprerò numeri, sgraffe, parentesi: sarò ineffabilmente noioso. E, per cominciare, avverto come nei monumenti architettonici prevalga ora l'una, ora l'altra delle seguenti tre qualità: l'importanza archeologica, l'apparenza pittoresca, la bellezza architettonica. Perciò è lecito distinguere l'arte del restauro in

Restauro archeologico (Antichità)
Restauro pittorico (Medio evo)
Restauro architettonico (Rinascimento, ecc.).

Mi affretto a soggiungere come qui si tratti di cosa simile ai temperamenti del corpo umano. Nel linfatico non mancano sangue e nervi, nel sanguigno nervi e linfa, nel nervoso linfa e sangue; non di meno i medici nello studiare la malattia, nello scrivere le ricette e nell'ordinare la dieta fanno gran conto del temperamento.

— E come nelle varie generazioni d'uomini ora prevale questa ora quella complessione, così pare che ella creda dei monumenti nelle varie epoche.

— Qualcosa c'è anche di questo; ma tutto va inteso con discrezione. Il monumento dell'antichità greca, etrusca,

romana e via via, ha in ogni sua parte una importanza intrinseca, la quale risiede proprio in ciascuno dei pezzi di cui si compone o si componeva. Bisogna dunque negli scavi notare la posizione assoluta e la posizione relativa di ogni frammento; serbare i fedeli disegni, la scrupolosissima storia delle escavazioni e dei ritrovamenti; esaminare minutamente ad una ad una ogni membratura, starei per dire ogni scaglia. Non c' è rudero che non possa diventare essenziale allo studio dell'edificio, o preziosa indicazione per ricomporlo in tutto od in parte.

— Mi stupisce ch' ella parli di ricomposizione. Il ricomporre non è forse un arbitrio? Non conviene serbare le rovine come si sono trovate, senza impancarsi a rimetterle insieme?

— Certo, se mancano i dati sicurissimi per poterlo fare. Ma quando ella trova sul muro di fondamento le basi delle colonne al loro posto, e accanto i rocchi dei fusti, e di qua i capitelli e di là gli architravi, e pezzi di fregio e pezzi di cornice, perchè non dovrà tirare in piedi l'ordine e goderselo intiero? E se nelle muraglie massicce, sotto alle vôlte rotte, si scorge la traccia non dubbia delle decorazioni architettoniche, perchè non si potranno rimettere al loro luogo quegli ornati e quei rivestimenti, già caduti 'a terra? Ella, per esempio, trova i brani d'un libro latino o greco; li legge, li medita; s'accorge che compongono l'opera intiera o qualche capitolo di essa, e li riordina, e li ricopia l'un sotto l'altro, astenendosi dall'aggiungere di suo capo una sola parola, e, dove riscontra una lacuna, mette i puntini o inserisce una nota, sinceramente, modestamente, da uomo che non ama altro che il vero. Chi la potrà biasimare?

— Ma le note e i puntini come si fa a cacciarli nelle lacune del monumento? E se il trovare tutti quanti i rottami di un edificio è pressochè impossibile, come si fa a supplire?

— Posto che quel che manca sia necessario a tenere in sesto quel che c' è, aggiungo una costruzione laterizia, un pilone in pietra, un fusto, un architrave, accompagno una cornice, rinnovo un capitello, incastro dei cunei negli archi, ecc.; ma, sopprimendo gl' intagli nelle sagome, contentandomi delle sole squadrature, eseguendo le opere in materiali o con metodi diversi dagli antichi,

Far io devo così che ognun discerna
Esser l'aggiunta un' opera moderna.

— Il sistema non è punto nuovo. Così fecero i nostri nonni negli sproni enormi, che puntellano il Colosseo, nel sostituire nuove pietre ai membri mancanti degli Archi trionfali, in generale nei restauri degli edifici romani.

— Non di tutti, pur troppo! Il Canina e qualche altro, anche dopo di lui, hanno volentieri fantasticato portici, templi, basiliche, ricostruendo, invece di ricomporre, e tirando a inventare, piuttosto che restringersi a dedurre; ma oggi sul conto dei restauri archeologici, voglio dire dei restauri delle cose antiche, non c' è quasi occasione di muover lagno. Il senatore Fiorelli, prima a Pompei con l'esempio, e poi, quale Direttore generale delle antichità e belle arti, con il precetto, esercitò una tranquilla, ma benefica azione in ogni provincia d'Italia.

— Oh se si potesse affermare il medesimo sul conto della seconda categoria di restauri, quelli da lei chiamati pittorici o degli edifici del medio evo! Quante castronerie, quante bestialità! La mente corre a Venezia, alla basilica di San Marco, di cui ella, profetando, mi dipinse le future rovine, preferibili ai restauri che vi stanno facendo.

— Dica che vi furono fatti e che ora, per quanto si può, si correggono; e gli errori di prima devono imputarsi non all' ignoranza, ma al metodo. Accolto il metodo, sembravano

eccellenti; sicchè il Viollet-le-Duc e tanti altri li lodarono senza restrizione.

— Me ne rammento. E i cacciatori di contraddizioni...

— Avrebbero buon giuoco, lo so. Ma quel che più importa al nostro ragionamento è il considerare la maniera seguita nel ricostruire le murature interne e gli archi e le vôlte, lì dove minacciavano di cascar giù, e nel riappiccare poi solidamente alla ferma ossatura le lastre dei marmi variopinti, le fascie a meandri, gli archivolti a fogliami, gli ornati d'ogni sorta, i musaici, sicchè l'aspetto di prima non apparisce menomamente mutato, e la gente che guarda sogghigna e brontola, senza volerlo, il massimo elogio al restauratore: — Valeva proprio la spesa di tenere in piedi così a lungo i ponti e gli assiti, per poi levarli senz'aver fatto nulla! — Lo scheletro si fortifica, lasciando intatta la pelle con la sua polpa sotto e i suoi muscoli: la pelle abbrunita dal sole, corrugata dalle intemperie, screpolata qua e là e piena di ferite, e non di meno più seducente di qualsivoglia pelle morbida e rosea di bella dama.

— E come fanno?

— Con quell'affetto di sposa e carità di suora, di cui le parlavo. Già chiamano in aiuto la chimica, provando l'azione dei fluosilicati sui marmi, adoperando l'ossicloruro di zinco per le stuccature, tentando l'uso della vaselina, un carburo d'idrogeno, per trattenere la malefica influenza della salsedine.

— Guardiamoci, per carità, dalle illusioni, tanto facili in queste prove, che richiedono animo calmo, innumerevoli esperimenti e tempo lunghissimo; guardiamoci dall'esagerare. A sentir lei si tocca la perfezione.

— Perfezione, chi lo dice? E vi può essere perfezione in un'opera tanto spaventosamente ardua quant'è quella del rafforzare un corpo così ammirabile fuori e così logoro dentro? Il restaurare è un travaglio, che consuma il cervello,

e che non lascia mai l'animo in pace. La grande impresa si compone d'infinite piccolezze, le quali, alla lunga, opprimono; e poi bisogna tenersi in preciso bilico tra le esigenze archeologiche e le pittoriche, tra quelle della statica e quelle dell'estetica. Ora un cosifatto equilibrio, sovente riesce addirittura impossibile. Conviene scegliere: o pencolare di qua o pencolare di là. Allora gridano a squarciagola coloro i quali vogliono piuttosto la rovina totale che non la rinnovazione parziale, oppure coloro i quali accettano qualunque rifacimento, purchè l'edificio sia posto in grado di estollersi dinanzi ai posteri. Spesso, anzi quasi sempre, gridano questi e gli altri. Ma nessun edificio è così terribile a restaurare come il tempio, che i vecchi veneziani chiamavano *la basilica d'oro*. Marmi orientali spaccati, corrosi, sgretolati, di cui non si trovano più gli uguali nè i simili a pagarli tesori; sculture, sagome, fiorami, cui il tempo, intaccandoli, leva e forma e colore; musaici d'ogni età, staccati dalle vôlte, minaccianti di sfasciarsi, pieni di vecchi restauri infami: e non un palmo in tutta la chiesa, fuori o dentro, dallo zoccolo ai pinnacoli, dal pavimento alle cupole, che non abbia una suprema importanza per l'architetto, per l'archeologo o per il pittore, anzi per tutti e tre insieme. Il restauratore, creda, ci ha da perder la testa.

— Ella inclina oggi alla benevolenza. Ma non occorreva un raro intelletto a non maltrattare, anni addietro, in Venezia certi edifici, i quali, come nota il fantastico Ruskin per la famosa abside della cara isola di Murano, possono avere appreso la magia della tavolozza al Vecellio, a Giorgione, a Paolo, agli altri inarrivabili coloritori della scuola veneta. Di quelle tinte, che inebriavano, è rimasto un pallore spettrale. Il monumento, che serbava l'incarnato della fervida vita anche nei muri sconnessi e nei marmi rotti, dopo il restauro è diventato clorotico: larva d'una bellezza svanita.

— Ella ha un sacco di ragioni. Mi passano nella memoria, non solo alcuni edifici veneti miseramente sciupati, ma non pochi di Lombardia, del Piemonte, dell'Italia centrale, dell'Italia meridionale; e se io non mi sentissi davvero alieno quest'oggi dagli sfoghi biliosi, la mia filippica durerebbe un pezzo. Gettiamo il manto sulle vergogne. Che responsabilità, che rimorso sulla coscienza l'avere cancellato il segno amabile e severo dell'antichità.

— E la terza categoria ce la dimentichiamo? Quella dei restauri propriamente architettonici, o degli edifici dal rinascimento in poi.

— Volevo dirle come in questi, che furono alzati in secoli prossimi al nostro, e che sopra tutto mostrano un organismo compiuto, più facile a intendersi da noi e ad imitarsi dall'arte odierna, i pezzi ad uno ad uno, salvo le eccezioni, scemino di valore archeologico e storico. Basta forse un semplice segno, un semplice ricordo, per indicare i rifacimenti; ma qui pure i compimenti e le rinnovazioni s'hanno a fuggire. Non tanto però che debba giudicarsi una truffa architettonica il sostituire alle membrature mancanti o troppo guaste membrature nuove nello stesso materiale e con la medesima lavoratura delle vecchie, sicchè, non guardando molto per il sottile, possano avere aspetto di originali. Con due esempi io spero indicarle i limiti, ne' quali, al mio giudizio, dovrebbe mantenersi codesta libertà di restauro. Cerchiamoli a Milano. Ella conosce il palazzo Marino, nel quale ha sede la rappresentanza comunale, uno dei più robusti lavori del libero genio dell'Alessi. Passando dalla piazza della Scala, ci si stupiva dianzi nel vedere che la ricca città lombarda tollerasse quell'immensa muraglia dell'edificio, tutta bucata da finestre irregolari, storpia, rozza, miserabile, indecente. A quella muraglia stette per lunghi anni appoggiato un intiero gruppo di case; ma il piano terreno e gli angoli mostravano gli scompartimenti verticali ed orizzontali dell'ar-

chitettura, simili in tutto alla nobile fronte, che guarda la statua di Alessandro Manzoni. Ora il Consiglio comunale, mentre avrebbe errato nel volere impresso alla futura facciata il carattere di palazzo pubblico, aggiungendovi concetti di cui non lasciò veruna traccia l'Alessi, deliberò all'incontro, con molta ragione, che sulle orme della vecchia la novella fronte venisse scrupolosamente tirata su. Fin qui dunque riesce lecito inoltrarsi, senza neppure offendere la religione di quegli artisti, che adorano nel monumento un feticcio; ma nel procedere più in là bisogna andare con i piedi di piombo. Alcuni milanesi, eruditi, innamorati dell' arte e desiderosi del maggior decoro del paese, caldeggiano il disegno di restaurare la chiesa della Madonna delle Grazie, e specialmente la sua cupola e le maravigliose absidi esterne, le quali hanno, per verità, urgente bisogno di venire risarcite; ma si sono fitti nel capo di attuare un progetto, che aggiunge pinnacoli e guglie, adornando di nuove leggiadrie la vecchia architettura.

— E se le guglie, i pinnacoli e gli altri abbellimenti si trovassero nel primitivo disegno, oppure vecchi dipinti, vecchie incisioni mostrassero che stavano nell'edificio, e che il tempo o i casi li fecero sparire?

— Allora si potrebbe, cautamente, prudentemente, pensarci; ma è appunto il contrario, poichè il grande disegno, che il barone di Geymüller crede originale e pubblicò nella *Gazette Archéologique,* si vede privo affatto di guglie, di pinnacoli, di acroterii e di ogni altro finimento di simil genere. All'opposto, io, per esempio, nel palazzo Ducale di Venezia...

— Mi perdoni: noi dobbiamo ragionare adesso intorno ai restauri degli edifici del rinascimento, ed ella nomina un palazzo archiacuto.

— Il palazzo ne' suoi prospetti esterni è veramente di stile archiacuto o arabo o, meglio, addirittura *veneziano;* ma, quanto all'età, non si può dire che appartenga al medio evo.

Il rinascimento architettonico dovrebbe cominciare al fiorire di Giotto, dell'Orcagna, de' loro contemporanei, come nella poesia e nelle lettere si inizia con Dante e col Petrarca. L'organismo di Santa Maria del Fiore e del suo campanile è, al pari di quello della Loggia de' Lanzi, della Loggetta del Bigallo, del tabernacolo di Or San Michele, un organismo d'arte moderno: possiede tutti i caratteri di civiltà squisita, perfetta, compiuta, quasi direi classica, non nelle modanature e nei fiorami, ma nello spirito.

— A codesti edifici ed agli altri consimili ella vorrebbe dunque applicare i criterii propri ai restauri della terza categoria?

— Io sì, perchè sono monumenti, nei quali il pregio architettonico soverchia le altre virtù; e perchè noi ce li invisceriamo, ce li mettiamo nel sangue, come cibo fatto apposta per il nostro ventre.

— E quali norme direttive si potrebbero stabilire nei differenti casi?

— Prevederli tutti, abbracciarli tutti in una legge riesce impossibile. Non è materia da regolamenti. Si può affermare, in generale, che il monumento ha le sue stratificazioni, come la crosta terrestre, e che tutte, dalla profondissima alla superficiale, posseggono il loro valore e devonsi rispettare. Si può aggiungere, non di meno, che le cose più vecchie sono, sempre in generale, più venerabili e più importanti delle meno vecchie; ma che, quando queste ultime appaiono più belle delle altre, bellezza può vincere vecchiaia. Ora il misurare la bellezza rispetto alla vecchiaia, e la vecchiaia rispetto alla bellezza, è affare delicato; e ci vogliono buoni occhi, buon criterio, buona esperienza, buona bilancia e molta buona volontà di pesar tutto, anche gli scrupoli, con animo spassionato e disinteressato. La vanità e l'ambizione del restauratore diventano anche più funeste al monumento di quello che possano riescire l'avidità e l'avarizia.

— Questo s'intende. Il ben restaurare può chiamarsi una annegazione di sè in faccia al passato. Quanto più l'artista d'oggi si inchina, s'inginocchia, si annichila di contro al monumento, tanto meglio compie il dover suo. Il giorno in cui, rizzandosi e sollevando la fronte, esclama: — Ci sono anch'io! — quel giorno il vecchio edificio trema.

— E quanto è raro codesto benefico timore reverenziale!

— Sono ancora fresche le vivaci e interminabili polemiche dei giornali fiorentini sui restauri di Santa Trinita. Parteggiavano o per il direttore dei lavori o per la commissione conservatrice dei monumenti. Il direttore intendeva ritornare la chiesa all'aspetto, che doveva presentare nel secolo XIV, levando le superfetazioni, le quali alterano il primo organismo costruttivo e decorativo; la commissione all'opposto, avvertendo come la chiesa contenga alquante opere di pregio non comune, dovute al Buontalenti, al Poccetti, al Caccini, a Cristofano Allori, al Passignano e via via, notando essere savio consiglio il contentarsi anche delle decorazioni del seicento, rispettandole, anzichè seguitare il facile andazzo di farne bersaglio della nostra intolleranza, riusciva a questa conclusione, che le remozioni, pur troppo inevitabili in qualunque restauro, debbano essere limitate *a ciò che realmente disturba, non ha merito di sorta e può dirsi una profanazione artistica*. Il direttore avrebbe, nel campo vago dei desiderii, accarezzato persino l'idea di togliere la facciata della chiesa, opera di Bernardo Buontalenti, alla quale non corrispondono le forme organiche e lo stile dell'edificio; ma la commissione osservava come il rimuovere la facciata del 1593 per alzarne un'altra, sia pure a imitazione della vecchia fronte dipinta dal Ghirlandaio in una delle sue storie, sarebbe *ridurre l'esercizio dell'arte ad una vera tela di Penelope*.

— La controversia parrebbe facile a giudicare.

— Sì, se non ci fosse un intoppo. Alcune cappelle, dove

stanno le opere moderne, furono in antico dipinte da buoni maestri, e sotto alle varie mani d'imbiancatura, sotto alle classiche o barocche decorazioni, fanno capolino le figure dei secoli precedenti.

— Qui davvero torna indispensabile la bilancia dell'orafo. Vale più la roba vecchia incompleta che non la meno vecchia completa? Quali sono le pretensioni della storia in paragone alle esigenze dell'arte?

— Io non li so risolvere questi quesiti; ma la chiesa è in buone mani, e possiamo dormire fra due guanciali.

— Sarebbe ora davvero di andar a riposare, poichè quelli che ci ascoltavano si sono già addormentati. Ne profitto per tornare alla solita nenia: non bisogna ingannare nè il prossimo nè i posteri. E per non ingannarli, cioè per mostrare che un'opera d'aggiunta o di compimento non è antica, voglio suggerirle niente meno che otto modi da seguire secondo le circostanze:

1.° differenza di stile fra il nuovo e il vecchio;

2.° differenza di materiali da fabbrica;

3.° soppressione di sagome o di ornati;

4.° mostra dei vecchi pezzi rimossi, aperta accanto al monumento;

5.° incisione in ciascun pezzo rinnovato della data del restauro o di un segno convenzionale;

6.° epigrafe descrittiva incisa sul monumento;

7.° descrizione e fotografie dei diversi periodi del lavoro, deposte nell'edificio o in luogo prossimo ad esso, oppure descrizione pubblicata per le stampe;

8.° notorietà.

Comincerò dalla fine a dilucidare per via di esempi, ch'è il mezzo più spicciativo, alcuni dei detti articoli. Numero 8: Che la facciata di Santa Maria del Fiore non sia di Arnolfo, di Giotto, dell'Orcagna, di nessun altro artefice d'allora, non c'è bisogno di farlo conoscere ad anima nata; tutti sanno

e sapranno sempre ch' è opera eccellente del secolo decimonono e di Emilio De Fabris, come sanno e sapranno ch' è opera disgraziata de' nostri anni e del Matas quella di Santa Croce, come sapranno ancora che la facciata del Duomo di Milano sarà, quando riescano a farla, del povero Pippo Brentano. Numero 7: Che uno dei due campanili della basilica di Sant'Abondio in Como sia stato aggiunto a immagine e similitudine dell'altro antico (e fu lavoro, per lo meno, inutile) dal mio povero amico abate Serafino Balestra, non occorre dirlo agli studiosi di cose comacine, perchè nessuno di essi può non avere fra mano l'opera del Dartein, dove si legge la storia vecchia e nuova dell'edificio, illustrato in ogni sua parte; ma il libro non basterebbe senza il soccorso di qualche altro provvedimento, il 6.° od il 5.°. Numero 4: Che nel palazzo Ducale di Venezia alquanti capitelli del portico terreno e della loggia superiore sieno stati rifatti, ciascuno l'intende di botto, esaminando nella galleria, lì appresso, i capitelli antichi, esposti a chi li vuol guardare; ma qui pure torna necessario anche il provvedimento 5.° od il 6.° od il 7.°.

— Per carità, mi lasci respirare; e poi risponda, la prego, ad una obiezione, che riguarda i tre primi numeri insieme. Non v' è forse il pericolo che la sincerità archeologica, il meticoloso rispetto al monumento in quanto è documento, giungano fino a scemare la impressione, che un'opera d'arte deve destare nell'animo? perchè si tratta, insomma, di un'opera d'arte, e se, a forza di se e di ma, noi spegneremo l'opera d'arte, l'ufficio nostro non sarà da chirurgo, ma da becchino. Veda, per i quadri e per i dipinti a buon fresco un ordine circolare del Ministero impone che le lacune ed i buchi si riempiano di tinta neutra tutta uguale, sicchè il riguardante non possa venire menato per il naso dall'abile restauratore; ma lo scorgere nel bel mezzo della faccia dolce d'una Madonna, del seno niveo di Maria Maddalena, della coscia polputa di Venere una chiazza lurida, è come un pu-

gno nell'occhio. Pazienza se mancassero le narici o le labbra o un orecchio o un capezzolo: si capirebbe che il pennello d'oggi non avesse a contraffare il pennello vecchio, dacchè dovrebbe metterci qualche cosa di suo. Ma spesso manca un poco di guancia o di fronte o di pelle liscia; e allora perchè non sarà lecito sostituire con lo stesso colore, con l'identico garbo di esecuzione, la parte che manca? E se difetta un pezzo di manto, di terreno, di fondo, d'aria? Il vecchio pittore perchè ha dipinto? Per destarmi nel petto una sensazione grave o piacevole, per indirizzare il mio spirito alla devozione, alla pietà, all'amore o ad altri sentimenti o passioni. Ora, le maledette macchie della vostra tinta neutra mi tirano a pensare che, sotto alla crosta di colore, c'è la tela, la tavola o l'intonaco: e addio impressione morale ed estetica, addio arte. Un raziocinio analogo può convenire, se non m'inganno, anche ai restauri nella disciplina dei compassi e dell'archipenzolo.

— La sua osservazione, caro signore, fino ad un certo punto mi sembra giusta. Ma se, dall'altro lato, un dipinto, anche nelle parti non essenziali, mi lascia dubitare della propria schiettezza, il diletto e l'emozione si trasmutano in fastidio; e allora, per un motivo diverso da quello detto da lei, addio ugualmente impressione morale ed estetica, addio arte. Ogni teoria, si sa, vuole essere contenuta in certi discreti limiti. Se, ripigliando i nostri numeri a rovescio dal 3 all'1, io caccio in una facciata, per fare riscontro ad un gentile capitello, una pietra appena sbozzata; se lascio dei tasselli candidi in mezzo ad un lavorìo già tutto abbrunito dal tempo; se in una fronte di marmo lucido sostituisco ad una colonna vecchia una nuova colonna affatto grezza o di pietra volgare; se ad un edificio di stile greco appiccico un'aggiunta di stile gotico, non c'è dubbio ch'io vado agli eccessi, e per salvare la veracità dell'archeologia dimentico i diritti dell'arte. Nelle aggiunte la massa, il contorno, l'apparenza complessiva non

devono discordare dal monumento: le differenze staranno nei particolari. Consideriamo i vecchi edifici. Non c'è n'è forse uno solo, fra tutti quelli che oggi abbiamo nominati, il quale non sia composto di parti di vario stile o di varia maniera; eppure chi si lamenta che vi manchi l'unità o l'armonia? Vorrebbe ella che Santa Maria del Fiore non mostrasse l'arco aguzzo accanto all'arco rotondo, o che le cornici del Brunelleschi fossero uguali a quelle dei *maestri e dipintori in concordia?* Vorrebbe ella che Andrea Palladio avesse compiuto nello stile del medio evo il palazzo della Ragione in Vicenza, rinunciando alla sua invenzione più bella? Dove sarebbe la maggior parte dei capolavori del passato se l'animo dell'artista non si fosse potuto espandere, secondo il proprio genio, liberissimamente? Le aggiunte, intendiamoci, non possono dirsi veri e propri restauri, bensì nuovi corpi dell'edificio, nei quali la espressione verace dell'arte d'oggi, non solo giova, come s'è ripetuto, alla serietà archeologica del monumento, ma serve all'arte nostra contemporanea.

— V'ha un inciampo, mi scusi, un grosso inciampo alla sua dimostrazione. L'arte nostra contemporanea, ella dice! Ma codest'arte dov'è? Noi siamo poliglotti, anzi farlingotti: una lingua nostra nativa e viva noi non la sappiamo parlare.

— E la presente babele crescerà, invece di scemare, se metteremo sempre nuove pastoie al genio dell'architetto, se non lo lascieremo esprimere, come, con troppa licenza, per verità, e troppa stravaganza, fanno adesso i giovani pittori, scultori, letterati e poeti, audacemente, per mezzo dell'arte sua, tutto quello che gli sta nel cervello e nel cuore.

— E qui dico *Amen,* e le stringo la mano prima di andar a dormire.

— Ancora pochi minuti. Non voglio tralasciare la parte più noiosa, appunto per conciliarle il sonno. Ragionare dei restauri e non citare tutta intiera la risoluzione approvata su tale argomento in Roma, nove anni or sono, dal Congresso

degli ingegneri ed architetti italiani, sarebbe una imperdonabile sconvenienza per noi due, che sappiamo come tale voto sia stato proposto e sostenuto da quel signore, cui sembra comodo di farci sciorinare, così per via di dialogo, ciò che gli frulla nella testa. Nè il documento manca di valore, esprimendo esso l'opinione di un gran numero di architetti e d'ingegneri d'ogni parte d'Italia, fra i quali alcuni dei più dotti conoscitori e dei più abili restauratori dei nostri monumenti:

" Considerando che i monumenti architettonici del passato, non solo valgono allo studio dell'architettura, ma servono, quali documenti essenzialissimi, a chiarire e ad illustrare in tutte le sue parti la storia dei vari tempi e dei vari popoli, e perciò vanno rispettati con iscrupolo religioso, appunto come documenti, in cui una modificazione anche lieve, la quale possa sembrare opera originaria, trae in inganno e conduce via via a deduzioni sbagliate;

„ La prima sezione del III Congresso degli ingegneri ed architetti, presa cognizione delle circolari inviate dal Ministro della pubblica istruzione ai prefetti del regno intorno ai restauri degli edifici monumentali, raccomanda le seguenti massime:

„ 1.° I monumenti architettonici, quando sia dimostrata incontrastabilmente la necessità di porvi mano, devono piuttosto venire *consolidati* che *riparati,* piuttosto *riparati* che *restaurati,* evitando in essi con ogni studio le aggiunte e le rinnovazioni.

„ 2.° Nel caso che le dette aggiunte o rinnovazioni tornino assolutamente indispensabili per la solidità o per altre cause invincibili, e nel caso che riguardino parti non mai esistite o non più esistenti e per le quali manchi la conoscenza sicura della forma primitiva, le aggiunte o rinnovazioni si devono compiere con carattere diverso da quello del monumento, avvertendo che, possibilmente, nell'apparenza pro-

spettica le nuove forme non urtino troppo con il suo aspetto artistico.

„ 3.° Quando si tratti invece di compiere cose distrutte o non ultimate in origine per fortuite cagioni, oppure di rifare parti tanto deperite da non poter più durare in opera, e quando nondimeno rimanga il tipo vecchio da riprodurre con precisione, allora converrà in ogni modo che i pezzi aggiunti o rinnovati, pure assumendo la forma primitiva, siano di materia evidentemente diversa, o portino un segno inciso o meglio la data del restauro, sicchè neanche su ciò possa l'attento osservatore venire tratto in inganno. Nei monumenti dell'antichità o in altri, ove sia notevole la importanza propriamente archeologica, le parti di compimento, indispensabili alla solidità ed alla conservazione, devono essere lasciate coi soli piani semplici e con le sole riquadrature geometriche dell'abbozzo, anche quando non appariscano altro che la continuazione od il sicuro riscontro di altre parti antiche sagomate ed ornate.

„ 4.° Nei monumenti, che traggono la bellezza, la singolarità, la poesia del loro aspetto dalla varietà dei marmi, dei musaici, dei dipinti, oppure dal colore della loro vecchiezza, o dalle circostanze pittoresche in cui si trovano, o perfino dallo stato rovinoso in cui giacciono, le opere di consolidamento, ridotte allo strettissimo indispensabile, non dovranno scemare possibilmente in nulla coteste ragioni intrinseche ed estrinseche di allettamento artistico.

„ 5.° Saranno considerate per monumenti e trattate come tali quelle aggiunte o modificazioni, che in diversi tempi fossero state introdotte nell' edificio primitivo, salvo il caso in cui, avendo un'importanza artistica e storica manifestamente minore dell'edificio stesso e nel medesimo tempo svisando o mascherando alcune parti notevoli di esso, sia da consigliarne la remozione o la distruzione. In tutti i casi nei quali riesca possibile e ne valga la spesa, le opere di cui si

parla verranno serbate o nel loro insieme od in alcune parti essenziali, possibilmente accanto al monumento da cui furono rimosse.

„ 6.° Dovranno eseguirsi, innanzi di por mano ad una opera anche piccola di riparazione o di restauro, le fotografie del monumento, poi di mano in mano le fotografie dei principali periodi del lavoro, e finalmente le fotografie del lavoro compiuto. Questa serie di fotografie sarà trasmessa al Ministero della pubblica Istruzione insieme coi disegni delle piante, degli alzati e dei dettagli, ed occorrendo con gli acquerelli colorati, ove figurino con evidente chiarezza tutte le opere conservate, consolidate, rifatte, rinnovate, modificate, rimosse o distrutte. Un resoconto preciso e metodico delle ragioni e del procedimento delle opere e delle variazioni di ogni specie accompagnerà i disegni e le fotografie. Una copia di tutti i documenti ora indicati dovrà rimanere depositata presso le fabbricerie delle chiese restaurate o presso l'ufficio cui spetta la custodia del monumento.

„ 7.° Una lapide da infiggersi nell' edificio ricorderà le date e le opere principali del restauro. „

— Questa risoluzione, per quanto sia meditata e manipolata, m'appare un labirinto di cespugli secchi. Vi si gira e rigira dentro senza trovarne l'uscita. Quant'è più agevole un documento, che mi torna ora nella memoria: importantissimo davvero, anche perchè, recando la data del 26 di febbraio 1849 e la firma del Falloux, Ministro della Istruzione e dei Culti, mostra come il Governo di Francia, in quelle strette, non trascurasse il patrimonio archeologico e artistico del paese — il patrimonio che noi, in questi anni di lunga pace, lasciamo pitoccamente deperire e scemare. La circolare del Falloux comprende ventinove grandi facciate di stampa; porge ammaestramenti preziosi, consigli sottili anche sulle varie opere di costruzione; ha questo titolo: *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices dio-*

césains, e principia così: " Gli architetti, addetti agli edifici diocesani e segnatamente alle cattedrali, non devono scordarsi mai che il fine dei loro sforzi è la *conservazione* dei monumenti, e che il migliore mezzo per raggiungerlo è il *mantenimento* di essi. Per quanto lodevole possa riescire il restauro di un edificio, il restaurare deve considerarsi pur sempre una triste necessità. Un mantenimento intelligente deve sempre prevenirla. E la conservazione degli edifici dipende anche da certe cause esterne, che l'architetto deve studiare: isolamento delle costruzioni, prosciugamento del suolo, facile scolo delle acque, ecc., ecc. „

— Non pare roba del quarantanove. Ella ha un bel dire che si lascino stare i Francesi!

— E quattro anni prima era stato pubblicato a Parigi il *Nouveau Manuel complet de l'architecte des monuments religieux,* ovvero " trattato d'applicazione pratica dell'archeologia cristiana alla costruzione, alla conservazione, al restauro ed alla decorazione delle chiese, per uso del clero, delle fabbricerie, dei municipi e degli artisti „. Titolo piuttosto lunghetto.

— Quanto sarebbe utile un simile trattatello a' giorni nostri in Italia! Come i preti delle cittaduzze, dei paeselli, in questa ricchezza artistica italiana sparsa dovunque, potrebbero cooperare a serbar intatti alla patria i tesori del passato! Quali scuole, quali istituti servirebbero meglio a un così nobile intento?

— Ne discorreremo un altro giorno, avendone voglia e tempo. Oggi mi basta indicarle ancora una bizzarra contraddizione. Le scienze tutte, anche le morali e filosofiche, s'arrabattano per diventare sperimentali e positive; le arti cercano col lanternino, più che il vero, il verismo; le lettere e la poesia s'imbrodolano nella materialità; la storia a poco a poco si riduce alle cronache e ai documenti: eppure nei restauri la scuola (tanto per darle un nome) del Viollet-le-Duc, anche dopo morto lui, perdura. Un giovine di attivissimo in-

gegno, un vivace critico d'arte, scriveva, poco tempo addietro, al proposito del restauro d' una chiesa del medio evo, che, come il Cuvier ritrovò con le ossa sparse dei fossili gli organismi d'un mondo sparito, così il restauratore con pochi frammenti deve ricomporre un monumento, ridando ad esso l'impronta viva dell'epoca, alla quale appartenne. Oh questa paleontologia architettonica, identica a quella predicata e professata dal Viollet-le-Duc, a quanti arbitrii, menzogne, falsificazioni, truffe artistiche, diede e dà tuttavia occasione! E invece nel 1849, nel 1845, e più indietro, quando il Mérimée ed il Vitet erano ispettori dei monumenti storici, mentre tutti sentivano la calda influenza della letteratura, della poesia e dell'arte romantica e sentimentale, la teoria sui restauri (la teoria soltanto) precorreva il positivismo, lo sperimentalismo affatto recente. È vero? —

I RESTAURI IN ARCHITETTURA

DIALOGO SECONDO.

— Se la teoria è necessaria, l'esempio torna indispensabile. Qualcuno, per vero dire, ella ne rammentò quando l'ultima volta discorremmo insieme de' restauri architettonici; ma di sfuggita. Mi piacerebbe tornarci su.

— Volentieri, se pure andremo d'accordo, poichè, in fatto di restauri, talvolta si principia dal trovarci in contraddizione con noi medesimi, tanta è la difficoltà e la delicatezza della materia; e si disputa nel proprio cervello, e non ci si decide senza crudeli perplessità ed incertezze.

— Tanto più è utile di scendere ai casi particolari. Vediamo di scegliere un edificio conosciuto da tutti e due: il palazzo Ducale di Venezia, se le pare.

— Se mi pare! Non sa ella che quel palazzo mi sembra il più bello di quanti ne ho visti nella realtà, nella fotografia o nelle stampe, sicchè, per conto mio, è il primo palazzo del mondo? Unisce la maggiore audacia di concetti estetici alla maggiore sapienza di organismi statici, senza parlare della interna distribuzione, la quale non potrebbe essere più sinceramente conforme ai nobilissimi usi, cui era destinato. Ecco dunque in amichevole compagnia la bellezza, la forza, la convenienza e l'utilità: somme virtù delle opere umane. E la fortuna vuole che l'edificio presenti appunto alcuni quesiti

di restauro, i quali oramai sono stati risoluti dal valoroso e modesto ingegnere, che ridonò l'antica vigoria alla gran mole, e morì lo scorso anno, rimpianto da tutti, il Forcellini; ma non per questo riescono meno istruttivi a ricercarli e a studiarli in tutti i loro molteplici aspetti. Sono quattro, e affatto diversi. Il primo si riferisce ad una parte non originaria, ma molto vecchia, la quale non giova all'euritmia ed alla bellezza. Il secondo ad una parte aggiunta, molto importante rispetto ai ricordi storici, la quale altera il primo concetto. Il terzo ad una parte aggiunta, che nasconde una parte antica. Il quarto ad una parte antica distrutta, di cui rimangono ricordi sicuri e compiuti.

— Con il primo problema ella intende alludere, se non m'inganno, alle due finestrelle quadrate, le quali stanno sulla fronte verso la laguna, dal canto del ponte della Paglia, sopra la linea dei grandi finestroni e sotto la linea dei tondi quadrilobati, i quali corrono inferiormente alla cornice merlata. Quelle misere finestrine non trovano nessun riscontro nel resto dell'edificio; anzi il compianto ingegnere Forcellini affermava nella Relazione de' lavori, da lui stampata l'anno 1887 nella *Pubblicazione degli Ingegneri veneziani in omaggio ai colleghi del VI Congresso*, come, guardando alla costruzione, s'intenda che non nacquero ad un parto con la muraglia. E accusava i due piccoli fori di *deturpare sconciamente la stupenda mole*, li dichiarava una *oziosa e ridicola superfetazione*, li chiamava *opera detestabile*. Soggiungeva come avrebbe voluto sopprimerli, se una eccessiva prudenza non avesse consigliato il Governo a ordinare di mantenerli.

— Qui c'è molta esagerazione, strana in un uomo così savio e così misurato, come fu sempre il Forcellini. Egli stesso nella Relazione confessa che le due finestrelle, *a giudicare dal profilo delle membrature del loro contorno, si potrebbero credere contemporanee alla erezione della facciata*. E poi la luce di esse è di un metro quadrato o poco più; e stanno

al di sopra di quei due finestroni della fronte sul Molo, i quali, benchè identici nelle misure e nelle forme agli altri quattro, piantano un metro più giù di questi, creando una irregolarità cento volte più evidente dall'altra. Ella ricorda bene (e chi non lo ricorda?) il palazzo Ducale; ma voglio mostrargliene qui nella fig. 1 l'angolo di cui parliamo. I due finestroni più bassi, le due finestrelle...

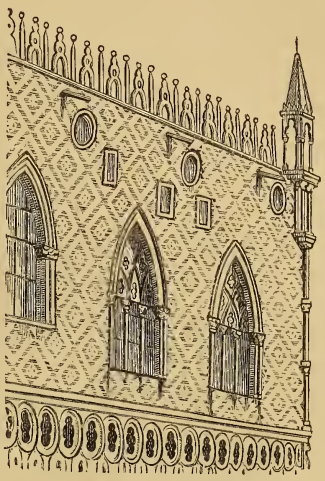

Fig. 1.

— Come due, se son tre?

— Sono tre veramente, come erano prima del restauro; ma della terza, la più lontana dall'angolo e un poco diversa dalle altre due, ci sbrigheremo tosto.

— È quella che il Forcellini diceva *aperta nel presente secolo,* e che, assenziente il Governo, fu murata, ed è già scomparsa sotto la ricca impiallacciatura a scacchi rossi e bianchi?

— Appunto; ma il Forcellini sbagliava, poichè la fig. 1 fu tratta dall'incisione di un quadro di Antonio Canale, detto il Canaletto, il quale nacque nel 1697 e morì nel 1768; e la medesima terza finestrella si vede in una bellissima tela dello stesso pittore, ora posseduta dalla Pinacoteca di Torino, ed ancora in parecchie altre di lui qua e là, ove sta figurato il prospetto meridionale del palazzo dei dogi. Rimonta dunque la terza finestrella almeno alla metà del settecento; ma non risale molto più in su.

— E si poteva quindi abbandonare senza rimorso.

— È un altro paio di maniche per le altre due. Veda questa fine incisione della fig. 2, che riproduce una piccola parte della vasta e ammirabile pianta a vol d'uccello della città di Venezia, intagliata in legno proprio nell'anno 1500 e attri-

buita al famoso Alberto Durero. Ecco le due finestrine; ma la terza non c'è. Quelle, ad ogni modo, benchè non si ritrovino nelle meno esatte vedute di più antica data, hanno una vecchiaia, che le rende oramai rispettabili. Quattro secoli son tale età da meritare un decreto di conservazione, sicchè il Ministro,

Fig. 2.

cui spetta la tutela dei monumenti italiani, ha fatto bene a volerlo. Esistevano già da un pezzo i piccoli vani quadrati quando mancavano ancora la Libreria e la Zecca del Sansovino, la Loggetta a' piedi del campanile, il ponte dei Sospiri, le Prigioni; quando le Procuratie vecchie finivano al primo piano e le Procuratie nuove erano di là da venire. Nè i piccoli

vani quadrati nascondono o impacciano nulla nell'architettura originaria. In verità, non possono parere più timidi, più innocui di quel che sono. Hanno diritto di essere lasciati in pace.

— Qui vado quasi d'accordo con lei; ma non so se potremo intendercela ugualmente nel secondo problema.

— Quello che concerne le cinque ultime arcate del portico terreno verso il ponte della Paglia.

— Il ponte si vede anche nella nostra fig. 2, ove le cinque arcate sono aperte al pari delle altre.

— È naturale che sieno aperte, giacchè la incisione, come le ho detto, è dell'anno 1500, e si sa che vennero chiuse subito dopo l'incendio del 1577. Avverta però una veniale inesattezza della vecchia incisione: il numero totale delle arcate terrene apparisce in essa di quindici, mentre in realtà è ed era di diciassette.

— Qui nascono due quistioni, l'una statica, l'altra storica, visto che la quistione estetica non esiste affatto, non potendo esserci nessuno cui sembri più bello il prospetto con gli archi otturati, mentre l'intiero portico era destinato in origine, e per cagione dell'uso e per cagione dell'euritmia esterna, a rimanere libero. Anzi la quistione statica anche essa si può dichiarare decisa, dacchè le cinque chiusure, non perfettamente costrutte e già dissestate, furono tolte dal Forcellini con il proposito di restaurare gli archi acuti e di rimettere quattro capitelli nuovi e due nuovi fusti nelle colonne, oltre ad una parte del sostegno angolare. Il riempimento di ciascuna arcata, del quale vediamo la fronte, la pianta e il taglio nelle fig. 3, 4 e 5, se dianzi era servito a rafforzare la ghiera ed i fulcri, ora non serviva più a nulla. Una volta cavato, si doveva rimettere? Ecco il punto.

— Io dico di sì, quando pure sia stato assolutamente indispensabile di levarlo via. Non solo il fatto dell'incendio è per varie cagioni memorabile; ma le chiusure sono in sè stesse molto notevoli, massime per essere opera della seconda

metà del secolo XVI, accusato di intendere malamente e di apprezzare poco o punto le architetture archiacute. Veda

Fig. 3.

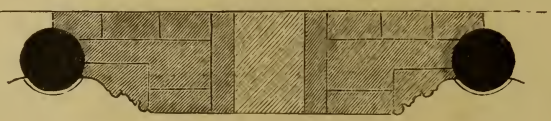

Fig. 4.

all'opposto, massime nel dettaglio della fig. 6, come il riempimento di pietra, serrando e reggendo l'intradosso dell'arco, ne lasci pur libere tutte le sagome esterne, e per allargarsi al di sotto e rinforzarsi altro non faccia che ripetere a rovescio le modanature medesime, imitando persino il garbo archiacuto. E le modanature continuano sino a terra, e, for-

mando quasi una nicchia, lasciano spiccare una parte dei fusti e dei capitelli delle vecchie colonne, siccome mostrano le fig. 3 e 4, e mostra anche meglio una qualunque fotografia precedente al restauro. Non era possibile ideare a rincalzo d'un edificio, dopo due secoli e mezzo, quando l'indole dell'arte aveva mutato appieno, un'opera meglio appropriata e più razionale. Che se avesse dovuto immaginarla il primo sommo architetto non l'avrebbe saputa far meglio.

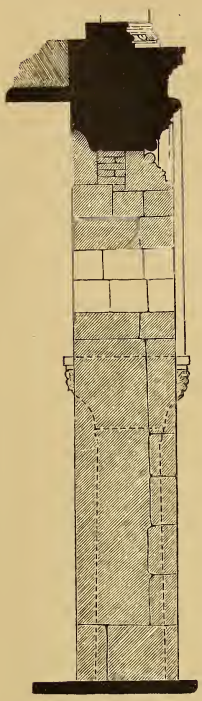

Fig. 5.

— Ad ogni modo, è quel che si dice *un ripiego*. Ottimo, se si vuole; anzi lo stesso Forcellini confessa che l'*artefice ingegnoso seppe vestire di lodevoli forme il partito cui era ricorso, e metterlo in discreta armonia con lo stile dell'edificio*. Pure rimaneva sempre un espediente statico. Cessato il bisogno di esso, lo si toglie: ecco tutto.

— La cosa non è tanto spicciativa. Ella sa che l'incendio del 1574 aveva distrutto le sale dei Pregadi, del Collegio e delle Quattro porte, minacciando l'archivio dei Capi dei Dieci. Tre anni dopo ecco un nuovo fuoco invadere fino ai tetti il vastissimo salone dello Scrutinio

Fig. 6.

e l'immenso del Maggior Consiglio; ecco ridotte in cenere le opere del Guariento, del Carpaccio, de' Vivarini, de' Bellini, di Tiziano, di Paolo, di altri sommi, che avevano figurato sulle lunghe pareti le gesta gloriose della Repubblica e le immagini de' grandi suoi cittadini; ecco per molte ore in pericolo l'esistenza del più bel palazzo del mondo. Il doge Sebastiano Venier, l'eroe di Lepanto, non si rimuove dalla propria calma. Le maestranze dell'Arsenale, che avevano compiuto in mezzo alle fiamme prodigi di valore, rifiutano il premio di 1500 ducati, dicendo che bastava loro il conforto d'avere messo a repentaglio le loro vite in servizio della cara patria. Il Leone di San Marco...

— Scusi se la interrompo, ma rischiamo di andar nell'epico. Non è tutt'oro quel che riluce. La paura e la confusione furono veramente deplorevoli, anche dopo domato l'incendio. Si temeva che fosse stato appiccato per istigazione di principi, nemici della Repubblica; si fantasticava qualche nuova rovina. In fretta e in furia le armi dalle sale dei Dieci vengono portate, per maggior sicurezza, nell'attigua Basilica, e le carte più importanti in sagrestia, in casa del cancelliere, altrove. E intanto molti preziosi documenti si smarriscono, molte antiche armi pregiate vanno a finir nell'acqua del vicino canale. Peggio. Alcuni credettero addirittura che quel fuoco fosse un meritato castigo del cielo; e senta un po' come Francesco Molino nelle sue *Memorie* serbate manoscritte nella biblioteca Marciana, parla della distrutta sala del Maggior Consiglio: *In quella Sala oh quanti giudizii sinistri nella Giustizia distributiva si vedevano uscire! anzi mostri e portenti che a sufficienza mostravano l'avvenire! quante false promesse attestate e sigillate da solenni ma falsi giuramenti, che negli ufficii, over, come diciam, nei brogli intronavano le orecchie di tutti i nobili.*

— Lingue malediche ce n'è sempre state. Si ricordi quel capitello di pilastro nel cortile dello stesso palazzo dei dogi, ove tra i fogliami del rinascimento si vedono due lingue tra-

fitte dalle due punte d'un compasso, e si leggono queste ingenue parole: *La lengua bona è piena de carità, ma una trista pol far mal.* Del rimanente, subito dopo l'incendio vennero eletti tre nobili a provveditori sopra le riparazioni del palazzo; e questi fecero le cose bene.

— In principio, veramente, non sapevano che pesci pigliarsi. Mutarono giudizio quattro o cinque volte sulla scelta del luogo ove tenere le adunanze del Maggior Consiglio, finchè non si rinnovasse la sala, e lo fecero mutare ai Pregadi. Poi chiesero a quindici architetti, niente di meno! i pareri separati e scritti intorno alle condizioni statiche del palazzo ed agli opportuni ripari. Ne seguì una bella concordia! C'è chi parla della *maniera barbara della fabrica, perchè oltre la bruttezza delli ordini è anco debolissima.* C'è chi all'incontro dichiara il palazzo *la più forte e la più ferma fabrica,* che si possa vedere. C'è chi vuole ornarla di colonne ioniche e corinzie, di pilastri e cornicioni romani; mentre qualcuno protesta che sarebbe cosa indegna della gloriosa Repubblica fare come il chirurgo, cioè racconciare le ossa della mole inferma.

— Ma veniamo, in fine, ad Antonio dal Ponte, l'autore dello stupendo ponte di Rialto e delle maestose Prigioni, il quale proponeva di dare tutto restaurato e fortificato il palazzo, senza alterarne di un ette l'architettura, in otto mesi soltanto . . .

— E con pochi quattrini.

— Non le pare un bel merito conservare ai lontani nepoti un monumento di quella sorte, e far presto e spendere poco? Questa è la deliberazione, che i Pregadi, i Senatori, presero il 21 febbraio 1578, due mesi in punto dopo l'incendio (nè si può dire che i provveditori abbiano dormito): *Dovendosi con ogni prestezza et sicurtà possibile restaurar il palazzo, l'anderà parte, che col nome del Signore Iddio si debba quanto prima . . . ben assicurar li luoghi risentiti, empiendo special-*

mente li volti al cantonal del ponte della Paglia di buon muro di pietra viva . . .

— Ecco i riempimenti delle arcate, ch'ella avrebbe serbati all'ammirazione dei posteri.

— Non mi sarebbe piaciuto serbarli, se avessero nascosto qualcosa della vecchia architettura; ma colonne, capitelli, archivolti, tutto era lasciato palese. Nè cinque arcate chiuse in un prospetto, che ne aveva dodici di aperte, bastavano a scemare la pronta evidenza ed a smorzare la viva espressione del monumento.

— Quanto a me, con sua pace, preferisco di tornar a vedere, come la vedevano prima del 1578 i nostri avi, la loggia libera in tutta la sua lunghezza, tollerando qualche compimento nei capitelli, ove stavano le chiusure, e qualche nuovo cuneo nelle ghiere.

— Pazienza; ma c'è il terzo problema in cui torneremo d'accordo. La deliberazione dei Pregadi continua: . . . *et far far li pilastri, volto et muro dal pian fin sotto il bordonal, che sostenta la tressa del paradiso.* Bordonale è, anche in lingua toscana, il nome generico di grossa trave; ed una grossa trave reggeva nella larghezza della loggia del primo piano il muro traverso della sala del Maggior Consiglio, su cui Guariento Padovano aveva dipinto il *Paradiso,* cioè il Salvatore incoronante la Vergine, con intorno i patriarchi, i profeti, gli evangelisti ed angeli cantanti e suonanti. Sullo stesso muro, dopo l'incendio, fu dipinto dal Tintoretto un altro *Paradiso,* il quale si vede ancora, bello in molte parti, un guazzabuglio nel tutt'insieme. A questi *Paradisi* s'appoggiava il trono del doge. La sala che misurava e misura circa 25 metri in larghezza e 52 in lunghezza, era capace di contenere, seduti, fino a millecinquecento nobili. Si vede da tali dimensioni la importanza capitale del muro traverso, che è il solo in tutta la grandiosa facciata meridionale, il quale leghi l'esterno all'interno al di sopra del primo piano. Codesto muro era

uno dei *luoghi risentiti:* bisognava rinforzarlo. I presidii furono questi: costruire un arco trasversale nel piano terreno, poi, superiormente, un altro arco trasversale acuto, il quale abbracciasse, come il primo, la larghezza della loggia; ed è quello che si vede nella fig. 7. Per costruirlo di debita grossezza dovettero, secondo che il disegno mostra, aggiungere, dietro la colonna, un pilastro più largo di essa, creando una irregolarità, anzi uno sconcio. Il coraggioso e acuto ing. Forcellini, nell'accingersi al restauro del prospetto dopo compiute le puntellature, cavò i due archi predetti e fece una inaspettata scoperta. Ritrovò al primo piano, chiusi entro alla muratura dei rinfianchi, la quale era stata costrutta molto affrettatamente, un pezzo della mensola a fogliami, che si scorge nella fig. 8, poi le due basi delle colonnine abbinate, poi i due capitelli di esse conservatissimi, poi la grossa trave, poggiante nello sfondo del portico sopra un beccatello intatto. Mancavano i due esili fusti soltanto, di cui le altre parti davano con precisione assoluta la lunghezza e il diametro. C'erano, per fortuna, tutti gli elementi d'un perfetto restauro. Il muro del *Paradiso* tornò dunque a gravare sul *bordonal,* come faceva innanzi all'incendio del 1577. Ecco il caso del problema terzo: una parte aggiunta, che nasconde una parte antica. Qui non si può esitare nel togliere la parte aggiunta, non ostante alla sua discreta vecchiaia e all'importanza storica, per mettere in

Fig. 7.

luce la parte originaria, assai più antica, più bella e più curiosa.

— Qui la volevo. È già un pezzetto che la attendo al varco. Ci è cascato alla fine.

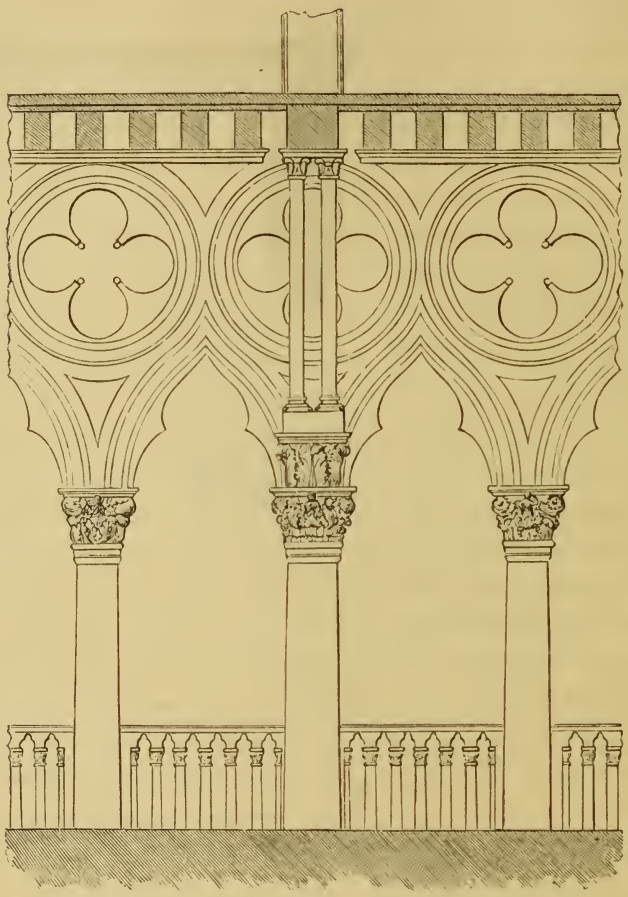

Fig. 8.

— Non intendo.

— Intenderà subito. Mi dica, in grazia, un restauro non deve farsi giusta un criterio generale?

— Si certamente.

— Or dunque, l'una delle due: o conservare tutti i la-

vori che Antonio dal Ponte fece eseguire dopo l'incendio, o tornare l'edificio nello stato in cui era prima del disastro. È chiaro?... Vedo la sua faccia annuvolarsi.

— Credo ch'ella abbia ragione, e l'abbia avuta prima di lei l'ingegnere Forcellini. Lo confesso: se si vogliono togliere i gravi sconci della fig. 7, e rivedere le graziose colonnette abbinate, la mensola e il bordonale della fig. 8, bisogna distruggere i riempimenti delle arcate, rappresentati nelle figure 3, 4, 5 e 6. Oh quanto è piena di pruni e di spine questa materia de' restauri! Come bisogna camminare cauti, senza vanità, senza ostinazione, pronti a ricredersi e a disdirsi. Il restauratore galantuomo non può non diventare modesto.

— Ed ora veniamo al quarto, e, Dio volendo! ultimo problema: una parte antica distrutta, di cui rimangono ricordi sicuri e compiuti.

— E non dobbiamo scostarci dalle due facciate esterne, sempre del palazzo dei dogi. Ecco i sei finestroni del secondo piano verso la Piazzetta e quattro verso il Molo, lasciando stare i veroni centrali: eccoli nudi, vuoti, insulsi con il loro enorme vano di quasi 15 metri quadrati. Non s'accordano ai ricchi intrecciamenti del loggiato inferiore ed alla leggerezza delle merlature finali; sfigurano nella grandiosa muraglia piana, tutta disegnata a scacchi di marmo con sontuosa leggiadria.

— Il primo architetto non potè contentarsi di quella stonatura misera e uggiosa nell'accordo sublime del rimanente.

— Infatti, guardi il *Palacius* della fig. 2, tratta dall'incisione dell'anno 1500: ed ecco tutti i finestroni scompartiti a trifore. E si trovano così nelle stampe anteriori e posteriori e nei quadri, fino all'incendio di cui abbiamo tanto parlato. Due soli finestroni, quelli più bassi, che appariscono nella fig. 1, hanno serbato le belle trifore, restaurate una quarantina d'anni fa, secondo le forme antiche. Documenti ce n'è d'avanzo; ma gliene voglio citare due soli: primo, il vasto

quadro di Gentile Bellino, che sta nella pinacoteca di Venezia e rappresenta una maestosa processione in giro alla piazza di San Marco, ove la basilica, il campanile, il palazzo Ducale sono figurati con tale minuzia, che si potrebbe chiamar fotografica. Sta nella figura 9, copiata dal fedele dipinto, la trifora dei finestroni, identica nell'intreccio a quella esistente nel già rammentato finestrone, che più s'accosta all'angolo verso il ponte della Paglia. L'altro documento è il dipinto di Francesco da Bassano nella sala del Maggior Consiglio: vi si vede il doge montare in galea per andar a combattere Federico imperatore, mentre il papa Alessandro III gli offre la spada benedetta; e si scorge in prospettiva il palazzo Ducale con i finestroni oramai tutti vuoti. Francesco morì nel 1594: dipinse dunque il quadro poco dopo l'incendio.

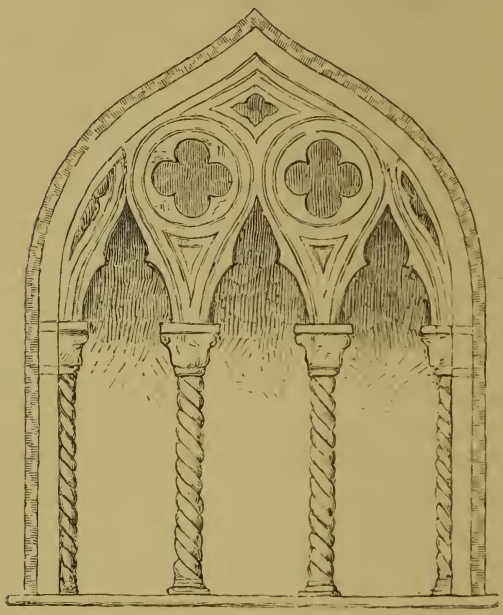

Fig. 9

— Come va egli che la edizione del 1663 della *Venetia città nobilissima et singolare,* quella con le note del Martinioni, porti in fronte una incisione, nella quale stanno la pianta della città, la veduta della piazza di San Marco e la veduta della Piazzetta, dove il palazzo Ducale figura con le trifore in tutti i suoi finestroni?

— Non solo in quel frontispizio, ma in altre stampe e in alcune tele ci son le trifore, tanto parevano indispensabili

anche a quegli incisori e pittori. Del resto, era naturale che appunto nelle sale dello Scrutinio e del Maggior Consiglio, come nella stanza che sta loro in mezzo, le quali comprendevano dieci finestroni, le pietre delle gentili trifore patissero così durante il gran fuoco da doverle poi levare tutte quante. Invece al di là del muro *del Paradiso* l'incendio non infierì, talchè le trifore della fig. 1 si salvarono. La medesima figura mostra anche l'ultimo dei finestroni della sala del Maggior Consiglio tutto vuoto, salvo il telaio della invetriata.

— E perchè le vecchie trifore, necessarie all'architettura del palazzo, non furono più rifatte? Hanno forse temuto che crescessero troppo l'ombra entro alle vastissime sale, tutte ornate di dipinti nei soffitti e sulle pareti?

— Prima dell'incendio non vi erano forse delle storie assai più diligenti e preziose? E poi i grossi e larghi telai di legno, i quali reggono le ampie invetriate, non rubano forse tanta luce quanta ne rubavano prima le trifore? Questo è dunque uno de' rarissimi casi in cui una parte vecchia essenziale, sulla base di documenti arcisicuri ed arcicompiuti, può, anzi deve rinnovellarsi.

— Magari!

— E così, facendo cosa, che dianzi sembrava anche a me deplorabile, si cancellerebbe nelle due facciate esterne del palazzo l'opera di Antonio dal Ponte, l'architetto che mise in pericolo la propria vita per salvare dalle fiamme il monumento insigne, l'architetto che seppe tutelarne le forme antiche e che nel tempo del classicismo fiorente intese e seguì, con modestia di vero restauratore, l'arte veneziana archiacuta.

— Queste lodi Antonio dal Ponte se la merita certo; ma che fosse proprio un fior di virtù sarebbe lecito dubitare.

— Perchè?

— Non conosce ella i lagni di Cristoforo Sorte, il quale aveva dato disegni e sagome per i soffitti delle incendiate sale del Maggior Consiglio e dei Pregadi? All'atto della esecuzione

capimaestri ed artefici alteravano tutto; ed egli se ne lamenta invano, e torna a lamentar sempre in vano. Finalmente rivela ai nobili provveditori *sopra la restauratione del palazzo,* che Lauro Zordan, segretario, favoriva maestro Jeronimo Vicentino, intagliatore, *suo compadre, et similmente maestro Antonio dal Ponte, proto,* facendoli pagare de' lor lavori senza aspettare *i laudi. Sì che essendo io quel fidel servitore, che io sono, al mio principe, non posso patire a veder tanti inganni.* E continua svelando le marachelle di *questi galanti uomini;* e termina proprio così: *Ma io criderò sempre fino al Cielo, perchè io non voglio vergogna.*

— Invidie o bizze di artisti. Si ricordi le lingue infilzate dal compasso. *Una lengua trista pol far mal* anche dopo più di tre secoli.

I RESTAURI IN PITTURA E SCULTURA

Per bene restaurare bisogna amare e intendere il monumento, sia statua, quadro o edificio, sul quale si opera, e quindi l'arte vecchia in generale. Ora, quali secoli seppero amare e intendere le bellezze del passato? E noi d'oggi come sappiamo amarle ed intenderle?

Noi, rispetto a codeste cose, viviamo in una età fortunatissima; anzi, da che mondo è mondo, non ce n'è mai stata una più fortunata della nostra. S'ha un bel frugare nella storia del passato, moderna o antica, di tutti i paesi, di tutti i popoli: questi ultimi cinquanta o sessant'anni portano il vanto nello stimare e nel conoscere imparzialmente tutto ciò che sorse per lo innanzi in fatto d'arte e di bellezza. Per noi la piramide egiziana, il tempio greco, l'anfiteatro romano, le catacombe cristiane, il battistero bizantino, la basilica lombarda, la cattedrale archiacuta, i palazzi del cinquecento, i cartocci del seicento, gli arzigogoli del settecento, per noi non hanno misteri. Entriamo da per tutto guidati dal nostro olfatto critico, della nostra chiaroveggenza storica; e illuminiamo splendidamente ogni cosa per i nostri coetanei e per i nostri posteri.

Si dissotterrano città smarrite da migliaia e migliaia d'anni, si cavano dalla tomba grandiose civiltà ignorate. Altro

che Pompei ed Ercolano! Ed in queste grandezze si cercano le minuzie; nè si ha pace finchè il rocchio di una colonna, il mozzicone di una statua, il frammento d'una parola incisa, o un pezzo rotto di bronzo, d'oro o di creta, non abbiano svelato alla nostra impaziente ed infaticabile curiosità il più intimo dei loro segreti.

Io mi rammento (avevo allora dodici o tredici anni) de' miei primi due maestri d'architettura. Erano ben vecchi, e sono morti da più di un terzo di secolo. Sentivano tutti e due il più fiero disprezzo, in fondo, per le novità, che s'affaticava a introdurre nell'Accademia di Venezia il marchese Pietro Selvatico, e, non nella parola, ma nella sostanza, parlavano dell'arte gotica come il Palladio. Anzi uno dei due, un ometto piccolo, tondo, sbarbato, sorridente, calmo, aveva purgato la facciata del palazzo Vendramin Calergi, quel miracolo di Pietro Lombardo, che rallegra il Canal Grande — l'aveva purgata secondo i precetti del Vignola, mutando le proporzioni degli ordini, abbassando della metà l'ultimo cornicione, togliendo le bifore dalle arcate; e perchè mi voleva bene, ed io, confesso, ne volevo a lui, mi dava, senza che il Selvatico ne sapesse nulla, quel castigato modello a copiare.

Il casto vecchietto mio, come l'abate Juvara, autore del tempio di Superga, come il padre Guarini, autore del torto e bistorto palazzo Carignano, come Baccio Pintelli e Meo del Caprino, autori (poichè discorro in Torino io non ne voglio uscire) di quel gentilissimo esemplare di architettura del rinascimento, ch'è il duomo di San Giovanni, come gli architetti ignoti, i quali alzarono il bruno Castello, il vetusto campanile della Consolata e Porta Palatina, tutti ebbero un ideale proprio al loro tempo, diverso affatto da quello delle altre età, un ideale unico, assoluto, chiaro, irremovibile.

Noi degl'ideali ne abbiamo tanti! Quale sarà mai l'impronta artistica speciale, che potrà farci distinguere dalle altre epoche nella grande rassegna dei secoli?

Ci diranno: *i restauratori.* Bella gloria!

Ma il curioso sta qui, che mentre la nostra somma sapienza consiste nel capire e riprodurre appuntino tutto il passato dell'arte, e codesta recente virtù ci fa essere maravigliosamente adatti a compiere le opere d'ogni trascorso secolo, giunte a noi mutilate, alterate o rovinose, la sola cosa saggia che, salvo rari casi, ci rimanga a fare è questa: lasciarle in pace, o, quando occorra, liberarle dai più o meno vecchi, più o meno cattivi restauri. È dura! Saper fare una cosa tanto bene, e doversi contentare o di astenersene o di disfare! Ma qui non si discorre di conservazione, chè anzi è obbligo di ogni governo civile, d'ogni provincia, d'ogni comune, d'ogni consorzio, d'ogni uomo non ignorante, il procacciare che le vecchie opere dell'ingegno umano vengano lungamente serbate all'ammirazione od allo studio del mondo. La mia cicalata s'indirizza, non ai conservatori, uomini necessari e benemeriti, bensì ai restauratori, uomini quasi sempre superflui e pericolosi.

Lasciamo stare le statue perdute e di cui gli scrittori ci narrano miracoli: giacciono come i morti, e dobbiamo darcene pace; ma voi sapete che sono rare le figure antiche di marmo o di bronzo innanzi alle quali non sia stata pronunciata la brutta parola *apografo.* Copie o no, copie fedeli o licenziose, sono cose antiche e in buona parte bellissime. Ora, eccetto poche, le statue greche e romane ci sono giunte squartate, monche, prive di qualche membro, almeno dell'una o dell'altra estremità. Dal cinquecento in poi ci fu la furia di restaurarle. I restauri cattivi o mediocri, e in generale i restauri moderni si riconoscono facilmente; ma la faccenda diventa meno spedita quando si tratti di restauri antichi. Nè basta vedere che un membro è appiccicato per dedurre che sia aggiunto: le vere gambe dell'*Ercole Farnese* si trovarono entro un pozzo, tre miglia lontano dal luogo delle terme di Caracalla, dove intorno al 1540 avevano dissotterrato il

corpo; e poi sovente gli stessi scultori greci e romani facevano le statue in più pezzi. Non basta neppure il riscontro di una qualche lieve differenza di modo: il gruppo originale detto del *Toro Farnese* (cito apposta le opere che stanno vive nella memoria di tutti) fu lavorato da due artefici insieme, Apollonio e Taurisco; il *Laocoonte* da tre rodiani, Agesandro, Atenodoro e Polidoro. Si mettevano anzi in compagnia assai volentieri: Aristea con Papia, Pitodoro con Cratero, Pitodoro, un altro, con Artemone, Ermolao con Polluce, e via discorrendo.

Di quanti errori sono mai stati causa i restauri! Non ignorate la disputa cui diede luogo l'arco messo in mano dal Montorsoli all'*Apollo di Belvedere,* quando fu noto il piccolo bronzo antico del conte Strogonoff, ove il dio mostra ai nemici il terribile *gorgoneion;* ed oggi ancora si questiona se con l'arco Apollo debba saettare il serpente Pitone o i Niobidi, oppure con la mortifera egida stretta nel pugno debba guidare, come canta Omero, i Teucri contro gli Achei. Non vi è ignota la controversia, cui offerse occasione il violino, posto dal Bernini in mano ad un altro *Apollo.* Conoscete forse questa grossa questione: se i Greci e i Romani ferrassero i cavalli. Pareva di no; ma ecco che sbalza fuori un bassorilievo dove i ferri con i loro bravi chiodi sono indicati chiari lampanti, e li vede un archeologo de' giorni nostri, cauto sempre e sagace, e grida trionfalmente: *li ferravano.* Quelle zampe, pur troppo! erano un rappezzo. A Marsia, spaventato da Atena, cacciano le nacchere fra le dita, facendolo diventare il *Satiro danzante;* Polifemo viene trasformato nel dio Pane, che insegna a suonar la siringa; Marte barbuto in Pirro; Psiche in una figlia di Niobe. Non contiamo le attribuzioni strampalate: Arianne che sembrano Bacchi; Apolli che paiono Muse; il Gallo moribondo proclamato un Gladiatore nel circo; il Gallo di Villa Ludovisi, che trafigge la moglie e sè stesso, mutato nel romano Peto con Arria. Bastava che un

Mercurio si allacciasse il calzare per dirlo un Cincinnato; che una bella donna dormente avesse intorno al braccio un'armilla in forma di serpentello per chiamarla Cleopatra morsa dall'aspide.

Ci sono rimasti, specialmente della seconda metà del cinquecento, alquanti registri di lavori compiuti sulle statue antiche, le quali si andavano ritrovando e battezzando spesso a capriccio per metterle a ornare fontane, nicchie, boschetti, logge, ninfei. A Valerio e Simone Cioli pagavano otto scudi per avere acconcio quella Venerina, *che già fu di monsignore;* trenta scudi per avere raccomodato quella dea ignuda, *che già fu del patriarcha;* quindici scudi per avere *rifinte* le gambe, le braccia e la testa di un Ercole; uno scudo per avere fatto il naso, un orecchio ed un poco di capelli ad una testa di Fauno; cinquanta baiocchi per la mano di *una femina, che è in el bosco,* e che so io.

Ho nominato l'*Ercole in riposo,* tutto muscoli, imponente, il vero simbolo della forza. Nessuno pareva più adatto di Michelangelo ad aggiungervi le gambe, che non s'erano ancora trovate. Paolo III lo chiama, e gli ordina di farle. L'artista ci si mette, le compie di gesso e le acconcia al colosso; guarda, riguarda, gira intorno, rigira, poi, scrollando il capo, dà di piglio a un martello e giù a picchiare finchè le gambe non andarono in frantumi; e dicono che gridasse: *neanche un dito saprei fare di questa statua.* Le gambe vennero allora aggiunte da Guglielmo della Porta; nè si capì che fossero fatte male se non due secoli dopo, quando si rinvennero, come ho detto, le gambe di Glicone, se la statua è di Glicone.

Al gruppo del *Laocoonte,* che Plinio mette innanzi a tutte le altre opere di statuaria e pittura, e in cui nota il *mirabile annodamento dei dragoni,* è toccato questo caso, che i nuovi studi e le nuove scoperte mostrarono sbagliata la posizione del braccio rifatto del padre, sebbene al restauro di quel

braccio mancante abbiano dato opera prima il Buonarroti, poi Baccio Bandinelli, poi frate Agnolo da Montorsoli e final-

Fig. 10.

mente il povero Cornacchini. Ecco qui accanto, nelle poco fedeli fig. 10 ed 11, il braccio secondo la vecchia rattoppa-

tura, e quello che, dal più al meno, vorrebbe la critica odierna. Quanto è più potente e commovente la disperazione del disgraziato sacerdote di Apollo con quell'avambraccio piegato verso la nuca! Ha un bel notare il Winkelmann nella sua *Storia delle arti del disegno* " che il braccio ripiegato sul capo avrebbe in qualche maniera fatto torto al lavoro, dividendo l'attenzione dello spettatore, la quale principalmente deve fissarsi alla testa. „ Anzi parrebbe che dal braccio disteso, da quello sforzo tutto materiale per allontanare le spire dei serpi, l'attenzione del riguardante dovesse rimanere malamente distratta. Quante sottili e profonde argomentazioni sull'arte greca derivarono dal braccio rifatto; quante espressioni di ferventi entusiasmi s'indirizzarono ai tre rodiani per merito del signor Cornacchini!

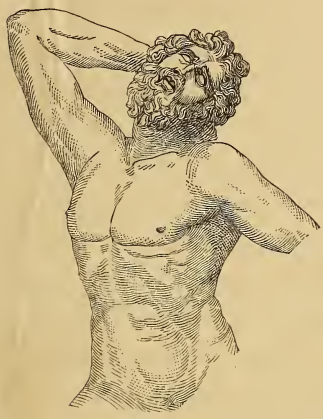

Fig. 11.

Dianzi ho citato Plinio. Non voglio lasciar sfuggire la buona occasione di porgervi un suggerimento igienico, tolto dalla sua *Storia naturale* e non alieno dalla statuaria, di cui discorriamo. Se dunque vi capita di avere il dolor di testa, pigliate l'erba nata sul capo di una statua e, con un filo rosso, legatela alla veste: subito guarirete (libro XXIV, capo 19).

Ma, in somma, di questi benedetti restauri, i quali porgono di qualche parte dell'opera antica un concetto o lontano dall'originale, o, per lo meno, assai dubbio, v'è egli proprio bisogno? Se alla Venere di Milo si potessero riappiccare le braccia belle quanto le antiche, diventerebbe forse più seducente? Non sono ammirabili così rotti e monchi il *Torso dell'Ercole* detto di Belvedere, il *Torso del Bacco* detto Farnese: il primo uno stupore di vigoria grandiosa eppur na-

turale, il secondo uno stupore di morbidezza elegante? Non è ammirabile e seducentissima quella *Fsiche,* la quale fu trovata alla fine dello scorso secolo tra le macerie dell'anfiteatro di Capua, ed ora splende nel museo di Napoli? E le manca il braccio destro, e le manca il braccio sinistro ed un pezzo di spalla e un fianco e tutto dall'ombelico in giù e il cucuzzolo del capo. Sul dorso vi sono le tracce dell'innesto delle ali; e piega la persona in atto di grazia ineffabile; e guarda in giù forse ad Amore fanciullo, che le dovrebbe stare d'accanto, forse alla lucerna fatale o alla farfalla, che dovrebbe tenere in mano. In questi vaghi dubbi la fantasia s'inspira, si diletta e s'innamora. È un incanto. Se Michelangelo stesso, se Donatello l'avessero compiuta, non s'alzerebbe più di contro a noi indipendente il genio dell'ignoto artefice greco; noi non potremmo volare più attraverso ai secoli fino al beato paese della eterna bellezza.

C'è una parte del volto, che i cataloghi stranieri fatti bene registrano quasi sempre come restaurata, ma di cui, per fortuna, non è difficile scoprire il tassello, anche quando i cataloghi mal fatti, quali sono in generale i nostri, non indicano punto i rappezzi. È il naso, contro al quale, oltre le cadute, gli atterramenti, le rovine d'ogni fatta, se la pigliano volentieri anche i monelli d'oggi; e per convincersene basta passeggiare sul Pincio, contemplando l'effigie degli innumerevoli uomini illustri. Gli occhi, specchio dell'anima, e la bocca, senza il colore delle pupille e delle labbra, perdono assai della loro espressione, massime che le pupille nel migliore periodo dell'arte antica non furono segnate affatto, o sparirono, perchè dipinte o formate di smalto o incrostate di pietre preziose. Il naso invece, così nel marmo come nel bronzo, così di prospetto come di profilo, imprime alla fisonomia il carattere suo spiccato: basta una differenza quasi impercettibile nella linea della sua attaccatura col fronte, nella sua grossezza, nella sua forma dritta o aquilina o rincagnata o

camusa o sinuosa, e nell'ampiezza delle narici, per alterare l'aspetto e l'espressione delle fattezze.

Leonardo da Vinci lo mostra nelle caricature bizzarre; ed i Romani e i Greci cavavano dal naso un indizio dell'indole, come poi fecero i fisionomisti. Nella Bibbia stessa, vedete, il Levitico proibisce di appressarsi all'altare *a colui che ha il naso schiacciato o smisurato* (capo XXI, versetto 18), e il *Cantico dei Cantici* canta: *Il tuo naso somiglia alla torre del Libano, che guarda verso Damasco.*

Per gli Ebrei il naso era la sede della collera. Noi stessi diciamo *saltar la mosca al naso,* come diciamo *avere buon naso,* o semplicemente *aver naso,* per essere di buon giudizio, prudenti, avveduti, e *pigliare* o *menare pel naso,* e *ficcare il naso,* e *rimanere con tanto di naso* o *con un palmo di naso*... Non intendo di scherzare: il grave, il solenne Tommaseo, che non celiava, ne' suoi *Pensieri morali* assegna due capitoli al naso, cantato già dai poeti, e comincia così: *Grande è il potere del naso nelle simpatie de' mortali.* Dopo avere affermato che *la civiltà può di molto sui nasi,* sentenzia: *Occhi cerulei, naso lungo: donna non buona. — Naso ritto: anima per lo meno leggera. — Bazza e naso lungo: bontà. — Naso che s'inchina a baciare la bocca: ingegno poco,* e continua, ma per noi credo che possa bastare.

A me premeva di mostrare la somma importanza del naso nella fisonomia e nella statuaria per poter muovere questa interrogazione: nei busti o nelle statue, dove esso manca, si deve rimetterè o no? Lasciando la testa senza il naso, certo, si tollera una bruttura schifosa. Noi possiamo fantasticare le braccia, le gambe di una figura, anche le spalle od un pezzo di nuca, ma per indovinare un naso, che non c'è, si richiede uno sforzo superiore forse alla nostra immaginazione. Perchè dunque non lasciarci soccorrere da un valente artista, che, dopo avere bene studiato il carattere della faccia rotta, compia col marmo, giacchè è in grado di

farlo, quello che noi non sappiamo raggiungere con il nostro ingegno idealmente?

Dirò il mio sentimento. A me, confesso, ripugna anche in questa occasione, anche trattandosi di un restauratore insigne, di lasciarmi ingannare. Il restauratore, alla stretta dei conti, mi dà la fisonomia che gli piace; ed io voglio proprio l'antica, la genuina, quella che è uscita dallo scarpello dell'artista greco o romano, senza aggiunte e senza abbellimenti. L'interprete, sia pure grandissimo, mi riempie di fieri sospetti. In un solo caso il rappezzo può sembrare tollerabile, anzi qualche volta desiderabile: nel caso che della statua o del ritratto ci fossero altri esemplari sicuri e completi, o per lo meno medaglie chiare o cammei evidenti.

Teoria generale per la scultura: *restauri niente; e buttar via subito, senza remissione, tutti quelli che sono stati fatti sinora, recenti o vecchi.*

Innanzi di passare alla pittura, intendiamoci su due punti. Il primo è questo. Colui il quale, traendo da un' arte del passato tutti gli elementi della propria opera, la eseguisce nuova di sana pianta, non ha niente di comune col restauratore.

Non era un restauratore il Duprè quando da giovinetto scolpiva in bossolo un Crocifisso, *rubacchiando qua e là,* e il *Cristo* venne giudicato del quattrocento dal Bartolini, che se ne intendeva; nè quando intagliò un cofano con molti ornati e una testa di Medusa, il quale, dopo che lo stesso Bartolini l'ebbe dichiarato uno dei lavori più belli del Tasso legnaiuolo, fatto sui disegni di Benvenuto Cellini, fu venduto alla marchesa Poldi di Milano; e la Marchesa, passati alcuni anni, lo mostrò al Duprè come una insigne opera vecchia, sicchè l'artista, provando un certo rimordimento, disse: — Signora Marchesa, mi perdoni, questo lavoro è mio, — e la Marchesa di rimando: — Non importa, anzi ci ho gusto.

— Il Duprè la pregò solo di non dirne nulla al gran maestro bisbetico.

Non era un restauratore il Buonarroti quando, di vent'anni, eseguiva in marmo quel *Cupido dormente,* che, al prezzo di dugento ducati, un imbroglione affibbiò per antico al cardinale di San Giorgio, il quale, a differenza della marchesa Poldi, non potè darsi pace d'essere stato gabbato, sebbene poi Isabella, marchesana di Mantova, scrivesse del *Cupido: Per cosa moderna non ha pari.* Mostrano a Torino nel prezioso Museo archeologico il *Bambino* di cui discorro. Povero Michelangelo calunniato!

Non erano restauratori quelli artefici romani di cui tocca Fedro, i quali, come egli attribuiva ad Esopo le proprie favole, mettevano sotto alle loro opere i nomi di Prassitele, di Mirone, di Zeusi, d'altri greci insigni; e le spacciavano così più largamente, poichè, nota Fedro, la *maligna invidia esalta sempre le cose antiche a scapito delle buone cose presenti.*

Il secondo punto da mettere in sodo è il seguente: che non può chiamarsi restauro quella operazione qualsisia, la quale, non impacciandosi affatto di ciò ch'è arte nell'opera antica o vecchia, intende solo alla sua materiale conservazione.

Non è restauro, per esempio, l'imbevere il marmo delle statue con un liquido, il quale riesca a preservarlo dall'azione corrompitrice del tempo, ridonandogli la primitiva compattezza, consistenza e trasparenza. Se le fortunate esperienze, che si tentano oramai anche in Italia, potranno estendersi ai grandi massi, vedrete vantaggio che ne sapremo cavare. Intanto il *David* ritornerebbe nella piazza della Signoria, innanzi a Palazzo Vecchio, di fianco alla Loggia de' Lanzi, dove lo aveva piantato il suo terribile autore; non vivrebbe imprigionato melanconicamente in una chiusa tribuna, la quale non porge aria bastevole al respiro di quell'ampio torace, e della quale il suo corpo robusto e svelto vorrebbe sfondare le pareti e far crollare la cupola.

Anche nella pittura si può emulare il chirurgo, che con l'attenta mano opera, e salva la vita, e ridà la salute. Non parlo delle miracolose vernici, di cui certuni spalmano la superficie dei dipinti, e che spesso, dando un brio fittizio e passeggiero, peggiorano, a lungo andare, la reale condizione dell'opera; ma intendo del trasporto dalla tavola, dalla tela o dal muro sopra tavola, tela o muro nuovi. Sono operazioni che richiedono molta cura, e stupiscono. Per liberarsi dalle tavole spaccate, incurvate e tarlate bisogna piallare il legno leggerissimamente dietro al dipinto; poi levarne le ultime fibre una ad una; poi togliere qui con la spugna bagnata, lì per mezzo della raspa con delicatezza infinita la imprimitura, la stessa mestica, lasciando intatta, ma scoperta la sottile foglia del colore, dove appariscono le tinte della preparazione, le prime tracce del disegno e i pentimenti e i mutamenti. Si entra così nel cervello dell'artista, si spiano le sue perplessità, i suoi contrasti, s'indovinano quasi i fervori e i disinganni del suo animo. Il principio dell'opera e il fine, la prima pagina e l'ultima, l'inquieto abbozzo ed il sublime capolavoro, che richiesero forse l'intervallo di lunghi anni di studio, eccoli sotto ai nostri occhi divisi dallo spessore di una superficie grossa quanto un foglio di carta.

Se il dipinto invece è su tela fradicia o logora, bisogna togliere la trama di essa filo per filo. Denudata così l'opera del pennello, la si riappicca con tenace colla sopra una nuova tela robusta, ed il lavoro è compiuto. Per il buon fresco l'operazione non riesce molto diversa; ma presenta più rischi, non tanto a cagione del nitro, delle crittogame e delle sbullettature, quanto per causa dei ritocchi a secco, i quali mal reggono all'umidità della colla. E non di meno fu tentato il trasporto del buon fresco (non del pezzo di muro, intendo, ma della sola superficie) sino dal principio dello scorso secolo, mentre il trasporto del dipinto ad olio venne eseguito nel 1729 da un romano, Domenico Michelini, e poco dopo

da un francese, Pietro Picault, che operò sopra un vasto quadro di Andrea del Sarto a Versailles, poi, nel 1752, sopra il *San Michele* di Raffaello al Louvre. Noi, venticinque o trent'anni or sono, tornammo, con gran chiasso, a inventare i metodi, che avevano tanto di barba, e che oramai trovano una estesa e sicura applicazione in tutte le principali pinacoteche del mondo.

Fin qui non è faccenda da pittore nè da restauratore; ma quando s'entra proprio nel toccare il dipinto, le controversie scoppiano. Bisogna confessare, per altro, che i pittori-restauratori porgono esempio di una rara unanimità in due cose essenziali. Prima: nel giurare per tutti gli Dei che sui quadri affidati alle loro mani non hanno dato arbitrariamente neanche il più lieve colpetto di pennello, non hanno aggiunto neanche la più pallida velatura. Seconda: nello scagliarsi l'un contro l'altro, dietro le spalle, e talvolta anche in faccia, i dolci titoli di falsificatore o somaro.

— Dunque siamo intesi, ella, signor professore, non deve fare altro che togliere le gocciole di cera, piovute dai candelotti dell'altare su questo povero Tiziano. Siamo intesi?

— Si figuri! S'ella, signor direttore, mi ordinasse di lavorare nel dipinto, direi di no. Morirei piuttosto di fame. Con le goccie di cera, s'intende, ho da spazzare la polvere. Veda qui, a toccare, come il dito rimane sudicio.

— La polvere, mi par giusto.

— E anche l'affumicatura.

— Ma, per carità! con l'acqua schietta.

— Sicuro: l'acqua distillata. Anzi mi lasci provare. Ha visto quel Gaudenzio come l'hanno conciato? Le mani sono state spellate tutte: non c'è più colore; e poi la testa, che staccava in luce sull'aria, ora stacca di tono; l'aria è stata ridipinta; il manto della Madonna, non le pare? era di un valore diverso.

— Ha ragione, signor professore, il Gaudenzio non si riconosce più. Che sacrilegio!

— O se pensassero alla responsabilità del restauratore! Il nostro è un sacerdozio. Io, veda, m'accosto a un quadro vecchio con più devozione di quando vado a inginocchiarmi all'altare. Guardi guardi come già in questo angolo il colore rivive. Peccato che ci sieno tanti restauri! Questo panno fu rifatto da un barbaro: l'intende anche uno che non sia del mestiere. Esamini, tocchi.

— Certo, ella dice bene, il panno azzurro è rifatto; ma sotto che cosa ci sarà?

— Sotto c'è il panno originale, lo giuro. S'ha a provare? Basta un poco di ovatta imbevuta appena in questo innocente liquido alcalino.

— Veramente, non so.

— Signor direttore, questo è un infame restauro si o no? Se è un restauro, come c'entra con Tiziano? Anzi non nasconde forse Tiziano? Volendo avere il quadro genuino, bisogna pure che gli si levi di dosso questa coperta. È vero o non è vero?

— È vero.

— Avverta con quanta dolcezza: appena si tocca; ma ci vuole la santa pazienza, e bisogna avere la mano leggiera come zeffiro. Fui a Torino, per una faccenda, l'anno passato. N'ha sconciati dei quadri a' tempi di Vittorio Emanuele I quel Tamburini, barbiere milanese, il quale per grattare il colore antico, memore del suo primo mestiere, adoperava il rasoio. E s' era fatto amico dei ciambellani, e lo elessero *conservatore* dei quadri nei reali palazzi.

— O barbiere scorticatore!

— Ella ride, ma Figaro ha lasciato scolari. Mesi addietro in una città d'Italia (non la voglio nominare) l'Accademia di belle arti affidò ad un vecchio restauratore un gran quadro di Lorenzo Lotto da ripulire sotto la vigilanza di una solenne commissione. Ogni mattina la commissione andava a dare un' occhiata. Per terra, sotto alla tela, qualcuno aveva av-

vertito come dei mucchietti di raschiature. In principio credettero che fosse tabacco; ma un bel giorno, accanto al cavalletto, scoprono dei ferri, degli scarpelli, quali piccoli, quali grandetti, e tutti molto taglienti. Osservano bene, spiano. Il restauratore, invece di lavare, graffiava via le sporcizie a furia di scarpelli e con le sporcizie il colore; e poi, dove gli sembrava che le carni non fossero lumeggiate abbastanza, con lo scarpello tratteggiava a suo modo fino a trovare il bianco della imprimitura. Ne nacque un diavoleto. Fu ritolto subito il lavoro al povero vecchio; ma intanto il quadro porta le tracce dei ferri, segnatamente in due o tre angioletti, volanti nell'aria... Veda, signor direttore, il panno azzurro lascia luogo all'originale. È una rivelazione.

— Mi pare di sì. Ma com'è pallido il colore lì sotto: sembra un chiaroscuro.

— Perch'è bagnato. Aspetti un po' che s'asciughi. Conosco bene io la maniera di Tiziano. Innanzi al quadro di *Adamo ed Eva*, quello che il Vecellio lasciò incompiuto, e dove il Tintoretto fece l'Adamo, e Lodovico Pozzo da Treviso eseguì il paese, e il Bassano aggiunse gli animali, io, con gli occhi bendati, toccando, fermai le dita sulle ginocchia di Eva, e gridai: ecco il mio Tiziano. Ma intanto che si discorreva ho provato, guardi, a mondare un angolo del fondo dalla ridipintura. Veda che bel verde, che caro verde!

— Bene, bene, ella sa, professore, la stima che ho di lei; ma i regolamenti mi obbligano a nominare una commissione. La commissione, del resto, le darà poca noia. A rivederla. —

La commissione si nomina. In principio resiste, poi si secca e lascia correre, in fine, avendo lasciato correre, approva, salvo il caso di scandali grossi, come quello di Lorenzo Lotto; ed il restauratore, trascinato da una invincibile fatalità, dominato da una forza irresistibile, continua il proprio lavoro. Perchè, in fatti, serbare con religione sopra un

quadro vecchio gl'imbratti, che lo nascondono in parte e gli tolgono ogni splendor di bellezza? Il capolavoro in tale stato non deve considerarsi quasi perduto? È forse male il tentare di liberarlo da quel fitto velo nero, da quegli orridi impiastricciamenti, ridonandolo all'ammirazione di tutti?

Questo è il primo passo assai ragionevole, e talvolta, per verità, inevitabile. Ma nel togliere i vecchi ritocchi e restauri, per cura che ci si metta, non si è sempre certi di di non levare un tantino del primitivo colore. E quando il restauratore capisce di avere spellato, come si dice, il dipinto, e teme il biasimo, sa egli sempre resistere alle facili tentazioni del suo mestiere? Si tratta di una velatura; ma come la pulitura di una parte tira la pulitura di un'altra parte, così l'una velatura tira l'altra velatura, e il velare obbliga spesso a ridipingere. Dove si va a finire?

Diceva bene il Vasari, al proposito di un putto logoro dall'umidità e rinfrescato dal Sodoma in una Circoncisione di Luca Signorelli: *Sarebbe meglio tenersi le cose fatte da uomini eccellenti piuttosto mezzo guaste, che farle ritoccare a chi sa meno.* E il Sodoma fu pure artefice sommo.

Senonchè, il restauratore deve egli essere abile nel pennello, oppure un semplice uomo materiale, assai destro e scrupoloso nel proprio mestiere, ma tale da trovare nella sua ignoranza dell'arte il più sicuro freno al ridipingere e al compiere?

Io, confesso, temo l'ambizione del sapiente; ma temo ancora più l'ambizione dell'ignorante. Non basta, pur troppo! il non saper fare una cosa per non la fare. Ora, concludendo, nei restauri della pittura occorrono le seguenti successive avvertenze, oltre a quella indicata nelle pagine 25 e 26, ove si accennava ad una controversia de' restauri pittorici non toccata in questo discorso:

1.° Trattare con religioso rispetto anche le affumicature e gli annerimenti, preferendo le ingiurie del tempo e degli uomini al rischio di spellare il dipinto originale.

2.° Determinare con sicurezza assoluta l'importanza e i limiti dei precedenti restauri.

3.° Giudicare, per via di cauti assaggi, se i restauri precedenti nascondono o mascherano il dipinto originale, anche sciupato che sia.

4.° Levare con infinita circospezione il restauro vecchio; ma preferire sempre il restauro vecchio, anche pessimo, alla necessità di un nuovo restauro, anche ottimo.

Il busilli, insomma, sta qui: *Fermarsi a tempo;* e qui sta la saviezza: *Contentarsi del meno possibile.*

LA

CONSERVAZIONE DELLE OPERE D'ARTE

— Lasciamo stare le leggi di là da venire, e anche quelle proposte dal Correnti e dal Coppino e naufragate nell'una o nell'altra Camera. Discorriamo con la nostra testa.

— E qui temo che non si possa andare d'accordo. Ella rischia di eccedere nell'autorità dello Stato, mentre io sono deliberato a difendere i diritti sacrosanti del cittadino.

— Così rinnoveremo per la millesima volta la disputa sapientissima; e, se fossimo giurisperiti e legulei, citeremmo i testi della sapienza romana, l'istituzione del magistrato detto *Comes nitentium rerum,* gli antichi regolamenti edilizi, il famoso editto dell'imperatore Vespasiano, persino le generose parole di Cassiodoro, pronunciate in nome del goto Teodorico, persino la lettera del Petrarca a Cola di Rienzo, dove bistratta sdegnosamente coloro, che *contro le mura, contro i ponti e contro i marmi innocenti, con avara e barbara mente incrudeliscono, e atterrati i grandi palagi, spezzati gli archi trionfali, non hanno vergogna di far dei frammenti dell'antichità e delle loro barbarie obbietto di vile guadagno e di turpissimo mercimonio.* E il dotto cantore di Laura conclude: *Oh vituperio! oh dolore! Così a poco a poco si perdono ancor le rovine, che dell'antica grandezza facevan magnifica testimonianza.*

— E dove lascia ella l'epistola di Raffaello da Urbino a papa Leone X?

— Vuol dire la lettera scritta o almeno rifatta dal Castiglione? *Non deve adunque, padre santissimo, essere tra gli ultimi pensieri di Vostra Santità lo aver cura, che quel poco che resta di questa antica madre della gloria e della grandezza italiana, per testimonio del valore e della virtù di questi animi divini, che pur talora con la loro memoria eccitano alla virtù gli spiriti che oggidì sono tra noi, non sia estirpato e guasto dalli maligni e ignoranti.* E speriamo che questo periodo non l'abbia accatastato la mente limpida del Sanzio, il quale aveva dal papa l'incarico di restaurare, in disegno, i monumenti antichi, cioè, come la lettera dice, *di ridurli nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri, che sono in tutto ruinati, nè si veggono punto, corrispondenti a quelli che restano in piedi e si veggono. Avvegnachè...*

— Mi dispensi, la scongiuro, da altre citazioni. Continuando così andremo innanzi a passo di lumaca. E poi il passato è passato, e il presente è presente. Non nego che la considerazione di quello possa giovare a questo; ma i riscontri vanno fatti con molta cautela, poichè talvolta, piuttosto che illuminare, abbagliano, e fanno smarrire il cammino. Che, fino a pochi anni addietro, i governi assoluti, paterni o no, si dessero poca briga della libertà del cittadino s'intende. S'intende che, sebbene il gius moderno abbia trovato nell'antica Roma i suoi fondamenti, i Romani e gli altri popoli antichi, i quali avevano una costituzione sociale affatto diversa dalla presente, si conducessero anche nella materia de' monumenti in modo conforme alle idee loro, non alle nostre. Tutto il lavorìo della scienza e de' popoli, da tanti secoli, intende a sciogliere dai ceppi la mente dell'uomo e le azioni sue.

— Dunque tutti hanno diritto di far tutto; e i *Comunardi*, atterrando le colonne ed incendiando i palazzi, esercitavano una delle virtù dell'uomo libero.

— Non esageriamo. Costoro non agivano sulla roba propria, ma su quella degli altri; e poi abbattere, incendiare, distruggere, è un altro paio di maniche. Io amo, quanto lei, le cose belle e antiche; voglio, come lei, che lo Stato ne pigli cura; mi sento, anch'io, stringere il cuore quando vedo i resti della nostra arte gloriosa passare le alpi o sciuparsi miseramente, ma come fare? Finchè si tratta di comuni, di provincie, di opere pie e forse di altri corpi morali, conosco la giustizia e la necessità dell'intervento del governo, poichè le amministrazioni, che servono al pubblico, devono mantenere intatto al pubblico il patrimonio suo anche nell'arte e nella storia, e, se non lo fanno, bisogna che chi può le richiami al dovere; ma quando si tratta di cittadini e di cose possedute liberamente, l'azione dello Stato, per quanto possa riescire benefica all'universale, diventa arbitraria.

— Questo lo dice lei. Mi lasci cercare un volume nella libreria. Eccolo. È un trattato *Sulla espropriazione e sugli altri danni che si recano per causa di pubblica utilità.* L'autore, il Bosio, non era artista, non trattò, non toccò neppure di arte o di antichità ; non si può credere dunque che sia stato mosso da spiriti estetici od archeologici. Ora egli dichiara che v'ha luogo alla espropriazione o all'uso delle cose private per dieci cagioni: la difesa del territorio, la sicurezza degli abitanti, la pubblica igiene, la pubblica istruzione, i bisogni del culto, il commercio, l'agricoltura, il percepimento delle imposte, il collocamento dei pubblici uffici, la esecuzione degli obblighi internazionali, e chi più ne ha più ne metta. Pubblica istruzione, dunque, e culto; e sarebbe assurdo, in fatti, che si potesse invadere la proprietà privata per le cose che servono soltanto alle esigenze materiali e politiche, e non per quelle che giovano alle necessità intellettuali e morali di un popolo. Ma la parola *espropriazione* ha un suono che fa pensare a violenza, mentre, in fondo, non è altro che l'acquisto di una proprietà privata, pagandola quanto vale, o anzi, quasi sempre, più di quello che vale.

— Sì, se si tratta di campi e di case. Nè lo Stato potrebbe rinunciare, mettiamo, ad una ferrovia o ad un canale di navigazione per il capriccio di un possidente cocciuto; nè un comune all'ampliamento d'una piazza o all'impianto di una scuola per l'avidità di un proprietario ladro. Le stime in questi casi riescono facili e sicure; nè il pretendere un prezzo d'affetto sarebbe cosa ragionevole.

— Intanto le stime non sono sempre sicure e facili; e poi, trattandosi di campi e di case, perchè l'affetto non ci può egli entrare? In quella casa ella è nato, nacque suo padre, nacquero i suoi avi; lo stemma della sua famiglia si vede scolpito nei grandi camini di marmo, e dipinto nei meandri dei soppalchi intagliati; quelle sale, quelle stanze hanno sentito le risa, i sospiri, i singhiozzi della sua vita intiera, e quando ella, stanco delle lotte mortali, pensa con desiderio al giorno della eterna pace, la morte le sembra quasi ridente fra le pareti che hanno raccolto l'ultimo soffio dei suoi cari morti. Bella cosa il dire: ho una casa mia, tutta mia, e nessuno può cacciarmene fuori! Oibò. Piovono le intimazioni, i periti spadroneggiano, i tribunali se ne impacciano, i muratori picchiano, rompono, sconquassano, buttano giù tetti, solai, muraglie, ogni cosa dal parafulmine alla cisterna, la quale dava un'acqua tanto buona e fresca; e due anni dopo, lì dov'era un mondo di ricordi e di affetti, la vaporiera con il suo fischio infernale trascina un convoglio interminabile di buoi o di uomini. Gliel'hanno pagata la casa; ma nei computi della stima non tennero conto di ciò che perdeva il suo cuore, e che nessuna somma, del resto, avrebbe potuto risarcire. Ed io, li ho coltivati io questi campi; l'ho piantato io il pometo, che oggi si inorgoglisce de' frutti d'ogni sapore; e siedo all'ombra degli alberi, che ho visto nascere; e m'inghirlando, come Anacreonte, de' fiori che un ruscello, scavato da me, bagna e ravviva; e in questa serenità di cielo e di terra...

— Scusi se la interrompo; ma ella mi va a ripescar le eccezioni, e si smarrisce nella poesia. Di solito, chi vende si contenta, e il bene pubblico e privato s'accordano; senza dire che in questo mondo tutto è espropriazione, dalla leva militare, che espropria, per alcuni anni, l'uomo intiero, alle convenienze sociali, che espropriano il diritto naturale di vestire, di mangiare, di star seduti come pare e piace, e di dire sul muso al prossimo quello che meriterebbe e che ci sta sulla punta della lingua.

— Dunque ella ammette l'utilità pubblica anche nelle cose dell'arte, e quindi il diritto nello Stato d'impadronirsene?

— Bel bello. Adesso poi ella corre a precipizio. Distinguiamo, secondo l'uso, i monumenti *mobili* dagli *immobili,* e parliamo dei primi. Il possessore di un oggetto prezioso per l'arte o per l'archeologia vuole venderlo fuori d'Italia, dove gli promettono più quattrini. Come può regolarsi lo Stato? In uno di questi cinque modi:

1.° Proibire di vendere, senza tanti discorsi;

2.° Espropriare, pagando a prezzo di perizia;

3.° Stabilire per sè la *prelazione,* cioè l'obbligo nel possessore di offrire, prima di venderla ad uno straniero, l'opera allo Stato, e il diritto in questo di comperarla per la somma che lo straniero darebbe;

4.° Entrare in libera concorrenza per l'acquisto;

5.° Non incaricarsene.

— Di questi cinque sistemi abbiamo infatti molte curiose applicazioni, vecchie e recenti; e mi giova rammentare le principali, innanzi di mostrare a quale partito, secondo il giudizio mio, converrebbe appigliarci. Senta la teoria del primo sistema, esposta da un ignorante di legge. Le produzioni delle industrie, che, in proporzione della richiesta, si possono moltiplicare con sempre uguale o sempre maggiore perfezione, e le creazioni della intelligenza, che non è dato riprodurre o soverchiare a piacimento, sono cose so-

stanzialmente diverse, cui devono corrispondere, e corrispondono in realtà, due differenti condizioni giuridiche. Ma codeste creazioni della intelligenza vanno distinte in due categorie: quelle che si possono diffondere perfette e complete con un mezzo meccanico, la stampa, per esempio; e le altre, che non si possono rifare complete e perfette quasi neppure dalla mano del medesimo artista, cui riescì di generarle una volta. Ella può fare una catasta di mille, di centomila copie della *Divina Commedia* e bruciarle tutte e disperderne le ceneri ai quattro venti, eppure la *Divina Commedia,* quando ne resti un esemplare, rimarrà sempre la *Divina Commedia;* ma ella non può infrangere il *Mosè* di Michelangelo o spezzare la *Gioconda* di Leonardo, senza perdere inesorabilmente quei capolavori, non ostante alle copie, ai getti, alle incisioni, alle fotografie: ed ecco una nuova distinzione giuridica. Ora la società ha guarentito a sè stessa, per via di legge e sotto certe condizioni, il godimento e il beneficio intellettuale delle opere dell'ingegno: chi distrugge dunque o altera o lascia deperire o manda in paese straniero un'opera *unica* dell'ingegno umano, froda la società civile e viola le leggi. La società ha diritto di difesa: obbliga perciò il possessore dell'opera a conservarla intatta, e, se questi non vuole o non può, sequestra l'opera ed, esposta all'ammirazione e allo studio della gente, la tiene in deposito, finchè o il proprietario muti consiglio o migliori stato o decada al tutto da' suoi titoli possessorii. In una parola, questo genere di proprietà privata va soggetto a servitù pubblica.

— La teoria mi sembra ingegnosa, ma è, senza dubbio, spietata.

— Ed io infatti non inclino ad ammetterla in tutta la sua durezza, benchè abbia avuto negli Stati italiani una lunga ed estesa e utilissima applicazione, almeno nel divieto di esportare, se non nella cautela di sequestrare. Vediamo la To-

scana. Nel 1602, *per il concetto che si ha delle pitture buone, che non vadino fuori a effetto che la città non ne perda l'ornamento,* fu fatta proibizione *generale generalissima,* per ordine di Sua Altezza Serenissima il Gran Duca Ferdinando, *di cavarne alcuna dalla città o dallo Stato.* Erano eccettuati i pittori viventi, e *li ritratti et quadri di paesi et quadretti da mettere a capo al letto.* L'Accademia del Disegno aveva poi facoltà di consentire licenza di esportazione per i dipinti vecchi di poco valore; ma non poteva concederla, *nè etiam per condurli in villa,* quando fossero opere dei seguenti artisti: Michelangelo, Raffaello, Andrea del Sarto, il Meccherino, il Rosso fiorentino, Leonardo da Vinci, il Franciabigio, Perino del Vaga, Jacopo da Puntormo, Tiziano, Francesco Salviati, Agnolo Bronzino, Daniello da Volterra, fra Bartolommeo di San Marco, fra Bastiano del Piombo, Filippo di fra Filippo, Antonio Correggio, il Parmigianino. A questo catalogo, sul quale ci sarebbe da fare molte considerazioni, fu aggiunto, pochi giorni appresso, il nome di Pietro Perugino; e altri poteva aggiungerne l'Accademia, sempre fra gli artisti defunti. Fatta la legge, trovato l'inganno. Frodavano la dogana, frodavano anche l'Accademia con una gherminella ingegnosa, la quale è bene che si risappia dagli Istituti d'oggi, incaricati pure, benchè senza costrutto, di rilasciare i permessi di spedizione. Sui pregevoli quadri vecchi uno sgorbiatore qualsisia dipingeva *cose nuove a tempera da potersi poi levare con spugna, restandovi la prima pittura de' morti;* e le tavole o le tele, come opere contemporanee, se ne andavano fuori alla luce del sole, debitamente suggellate, e protette dalla polizza del Luogotenente accademico. Saltiamo un secolo e mezzo. Le esigenze crescono: non si tratta più di soli dipinti, ma d'ogni sorta di opere d'arte e d'antichità, persino i manoscritti e i frammenti. L'editto, firmato per il Consiglio di Reggenza nel 1754 dal conte di Richecourt, commina a pena la perdita dell'oggetto,

più la multa del doppio del suo valore. Nel 1818 la proibizione di alienare opere d'arte viene estesa alle chiese, alle corporazioni religiose, alle confraternite, e in genere *a tutti gli stabilimenti ecclesiastici o di pietà pubblica;* e non di meno, sei mesi dopo, un nuovo decreto di Maria Luisa principia dolendosi della *troppo libera esportazione all'estero di monumenti preziosi che, servendo di esemplari alla gioventù studiosa, sono di ornamento e decoro allo Stato.* Nel gennaio 1859 Leopoldo II conferma tutti i precedenti divieti; e finalmente nel marzo 1860 il barone Ricasoli, *considerando che i monumenti dell'arte e quelli che rammentano la storia dei nostri maggiori, sono una delle più splendide glorie della Toscana, che sovra le altre provincie d'Italia n'è ricca,* viene nuovamente proibito di alienare gli oggetti d'arte senza il permesso del governo, applicando le disposizioni penali della legge del 1754. Entriamo, com'ella vede, nella nuova era italiana.

— E di Napoli mi sa dir qualche cosa?

— Se non si secca. La prammatica LVII del 1755 ha un lungo preambolo, dove si ragiona dei Greci e dei Romani, che, *allettati dalla fertilità ed amenità del suolo e dell'aria,* si piantarono nelle provincie del Regno, riempiendole di meravigliosi lavori, i quali, *perchè niuna cura e diligenza è stata in addietro usata nel raccoglierli e custodirli,* se ne andarono ad arricchire i paesi lontani. Sua Maestà Cattolica volendo guarire il male, fa pubblicare bando, che nessuna persona, di qualunque stato, grado e condizione sia, ardisca d'ora innanzi estrarre o far estrarre per mare o per terra dalle provincie del Regno statue grandi o piccole, dipinti in tela, in tavola, in rame, in argento o tagliati dai muri, medaglie, vasi od ogni altra cosa antica, senza che preceda l'espressa licenza di Sua Maestà; e ciò sotto pena *della perdita della roba che si estrae, e di anni tre di galea per gli ignobili, e tre di relegazione per li Nobili.*

— Giuggiole!

— La prammatica, dopo avere dichiarato come la proibizione risguardi solo gli oggetti che, *per eccellenza di lavoro ed artificio, o per altra rarità, meritano di essere tenuti in pregio,* definisce il modo del giudizio e delle licenze. Ma, non ostante alla chiarezza del decreto e alla minaccia dei tre anni di relegazione, il conte Gaetani, l'anno 1769, vendette ad uno straniero la sua raccolta di quadri antichi, adducendo a scusa *de ignorar la ley.* Ribattono il chiodo Ferdinando I e Ferdinando II, finchè nel felice anno 1860 il Luogotenente generale Farini, sciolta la commissione di antichità e belle arti, trasmette l'ufficio di esaminare gli oggetti destinati per la esportazione al Consiglio di sopraintendenza del Museo nazionale. Persino gli staterelli dell'Emilia facevano come gli altri più grossi; anzi nel 1857 era pubblicato a Modena un decreto, che comprendeva anche le *prime edizioni* dei libri stampati, e statuiva la confisca dell'oggetto, oppure una multa da cento a diecimila lire.

— E l'editto Pacca, di cui si parla tanto, e del quale il nostro Governo ha tentato più volte l'applicazione?

— L'editto Pacca, anzi gli editti ed i regolamenti del cardinale, lunghissimi e minuziosissimi, come gli atti pubblici del Vaticano, meritano per tutti i conti di essere conosciuti; ma non contengono, per verità, quasi niente di nuovo, essendo, dal più al meno, la riproduzione di vecchie *Prohibitioni* e segnatamente del Chirografo di Pio VI, mandato il primo di ottobre 1802 al cardinale Doria Panphili, pro-camerlengo, perchè lo facesse pubblicare. La proibizione del 1802 abbracciava in una interminabile nomenclatura tutte le opere d'arte e d'antichità, purchè giudicate pregevoli, pubbliche e private, sacre e profane, *niuna eccettuata, ancorchè si trattasse di semplici frammenti, dai quali ancora grandi lumi ricevono le arti e gli artisti;* ed erano compresi, con le pietre dure, anche gregge, i porfidi, i graniti, i basalti, i serpentini e simili, *fuori del semplice marmo bianco.* La legge

risguardava cittadini e forestieri, avessero o non avessero domicilio nello Stato. Si consideravano complici i falegnami, gl'imballatori, i facchini, i carrettieri, i mulattieri, i barcaiuoli, i conduttori, *bastando ad indurre la mala fede l' atto stesso della estrazione;* e si punivano con la perdita dei rispettivi ordegni, strumenti, carri, barche, animali, più dieci ducati per gli artieri e facchini e cento per i conduttori, oltre le pene corporali ad arbitrio del pro-camerlengo. Quanto ai principali colpevoli, venditori, compratori e sensali, perdevano gli oggetti, pagavano fino a cinquecento ducati d' oro di Camera, e potevano andare soggetti *a pene afflittive del corpo da estendersi fino alla galera per cinque anni.*

— Bagattelle!

— Bisogna soggiungere che negli editti del cardinale Pacca la galera e le pene corporali scompaiono per lasciare posto unicamente alle multe; ma su codesti editti pontifici dovrò tornare poi. Risaliamo, per ora, nel settentrione, al Lombardo-Veneto. Mi capita innanzi una lettera scritta dal Ministro dell'Interno della Repubblica italiana al suo collega delle Finanze. Impensierito per la *enorme estrazione* di opere d'arte e d'antichità, e per il *danno incalcolabile, che ne risulta al progresso artistico,* lo prega di studiare tre proposte: rendere *indispensabile* la licenza del governo, stabilire un dazio *sensibile* d'esportazione, trovare delle cautele *incomode agli esportatori, perchè in tal modo divengano più rare queste perniciosissime esportazioni.* Allora le faccende non andavano, come oggi, alle calende greche. La lettera era del 24 settembre 1804; il 6 dell'ottobre, dodici giorni dopo, il vicepresidente della Repubblica dava un decreto breve breve, con cui vietava *l'estrarre opere di autori non viventi, raccomandate per celebrità, rarità, antichità o altrimenti.* Il secondo ed ultimo articolo stabiliva chi dovesse procedere all'esame e dar le licenze. Nel 1815 il conte di Bellegarde, a Milano, in nome della Reggenza provvisoria, pubblica un decreto

consimile; e nel 1817, in Venezia, la Regia Delegazione si mostra dello stesso parere. Qui principiano le perplessità e le contraddizioni. L'I. R. Governo di Venezia, per illuminarsi intorno al grave argomento e poter riferire con cognizione di causa alla eccelsa Aulica Cancelleria di Vienna, interroga le Delegazioni provinciali del Veneto, nonchè l'Accademia di belle arti, il bibliotecario di San Marco e la direzione delle Dogane. Tutte le risposte sono riassunte nel dispaccio. Eccetto l'Accademia e la Delegazione di Verona, che propugnano il divieto senza obbligo di acquisto, eccetto il bibliotecario, che non si spiega, e la direzione delle Dogane, che si occupa soltanto della comodità del servizio, gli altri stanno per il diritto d'impedire sì l'esportazione, ma a patto che venga comperata l'opera. È la semplice *prelazione* a favore della provincia o dello Stato. E ad essa si fermò la maggioranza del Consiglio governativo; non però il suo vicepresidente, il quale volle unire al dispaccio il proprio voto speciale, informato a quello spirito di reverenza per la proprietà privata, ch'ella, signor mio, sente così addentro nell'anima.

— Oh! mi faccia un po' conoscere codesto voto, la prego; benchè il trovarmi d'accordo con un vice presidente imperial regio, mi conforti poco.

— Il conte di Porcia osserva in primo luogo una cosa, la quale si potrebbe ripetere, disgraziatamente, anche al dì d'oggi: osserva che la prelazione diventa una vana formalità, quando i comuni, le provincie e il governo sono al verde. In ogni modo riesce necessario, innanzi di decretare la prelazione, stanziare un fondo per gli acquisti, altrimenti tanto fa di non seccare la gente e di non procurarsi la vergogna delle inutili offerte. Dall'altro canto, i capolavori dell'arte e sopra tutto dell'antichità non hanno un prezzo reale, ma un prezzo d'affetto, il quale dipende dalla stima in cui il compratore li tiene, dalla sua passione per la roba vecchia, dalla

sua vanità, dal suo capriccio e dalla sua borsa. Il possessore, speculando su tutto ciò, deve cogliere la fortuna per il ciuffetto; ma le formalità legali, le lungaggini amministrative, le incertezze della burocrazia ignorante e della finanza taccagna rischierebbero spesso di fargli perdere il sorriso della volubile dea, lasciándolo con un pugno di mosche. Molti inciampi dunque al libero esercizio del diritto di proprietà; nessun profitto al paese. E poi: " Bisogna persuadersi che soltanto la floridezza e le ricchezze delle nazioni ottengono e conservano i capi d'opera dell'arte e della antichità, perchè essi sempre seguitano la prosperità dei popoli. Quando un paese è depauperato, non v'ha legge che valga a conservargli codesti tesori, tanto è vero che i bisogni hanno una forza prevalente su tutte le inclinazioni... Nulla v'ha di più prezioso per l'uomo che la sua proprietà, e ciò che la ferisce, oltre all'essere sommamente odioso, nel nostro caso diventerebbe anche inutile. „

— Dice bene, per bacco! E gli diedero ragione?

— No. Anzi poco dopo fu pubblicata dal governo, con la firma dello stesso Porcia, una notificazione, nella quale il divieto di esportare *oggetti d'arte e letteratura, che lascierebbero un vuoto nella massa delle opere dello stesso genere esistenti nella Monarchia*, è assoluto e non ammette pretensioni di sorta. Ma le leggi di questa natura hanno il massimo dei peccati: non sono e non possono essere osservate. Nel 1827 una Sovrana risoluzione modifica la legge, chiedendo la sola notifica e riserbando allo Stato il solo diritto di preferenza. Le cose d'allora in poi, salvo una eccezione provvisoria dopo il quarantanove, restarono tali e quali.

— Ora, tanto per concludere, le rincrescerebbe di accennarmi a quel ch' ella pensa intorno a questo imbroglio della prelazione?

— Io la accetto con animo rassegnato. È meglio che niente: non foss' altro per sapere quali oggetti pigliano le

vie del mare o delle alpi. Pur troppo non c'è speranza che nel bilancio dello Stato venga scritta per gli acquisti una larga somma; e, quando pure si scrivesse, crescerebbero con essa le offerte, le premure, le insistenze, le esigenze dei venditori, e bisognerebbe lasciar partire tanta e tanta roba a ogni modo. Aggiunga le bugiarde, le esagerate dichiarazioni, per moltiplicar valore agli oggetti e spillar sangue all'erario; aggiunga le raccomandazioni di deputati e senatori, gl'interessati o ingenui entusiasmi dei giornali per cose mediocri o peggio; aggiunga la difficoltà di perfetti giudizi. Per aprirle il mio cuore, a me piacerebbe fare come la Repubblica di Venezia, la quale, volendo trattenere un capolavoro, lo faceva bollare col suo sigillo e poi stimare dai periti, e, secondo la stima, pagare. Mi garbava quindi il disegno di legge proposto nel 1872 dal Correnti per la *Conservazione dei monumenti e degli oggetti d' arte e d' archeologia,* e approvato nella sostanza dalla commissione del Senato, di cui era relatore il Miraglia. Tutto poi andò a catafascio, e, dopo molti sfoghi oratorii, nessuno se n'è rammentato più. Gli oggetti d'arte e di archeologia avrebbero dovuto essere stimati da due periti, l'uno eletto dal Ministero della Istruzione, l'altro dal venditore: riserbata in caso di dissenso la decisione ad un terzo, scelto, come si costuma, dai due primi o dal presidente del Tribunale. Il Ministro avrebbe avuto un mese di tempo per risolversi a comperare o a concedere la licenza di libero smercio. Questa però, confessiamolo, non era *prelazione,* era *espropriazione.*

— Ma senta, io non ci sto, perchè mi piace la libertà: devo per altro dichiarare che il dilemma è incontrovertibile. O gli oggetti preziosi per l'arte e per l'antiquaria sono di *utilità pubblica,* e allora si ha il diritto di espropriarli, pagandoli, s'intende, il loro giusto prezzo; o non sono d'*utilità pubblica,* ed allora è una violenza anche la semplice prelazione.

— Caro signore, appunto a me pare logica, ed equa, e benefica in questo caso la espropriazione; ma siccome non c'è cosa più vana che il desiderare ciò che si sa di non poter conseguire, così mi contenterei della prelazione, nettamente stabilita per legge.

— E sino alla prelazione, veda, ci verrei forse anch' io. Diamoci dunque la mano. Ma ora mi torna in mente una delle idee del Ministro della Repubblica Cisalpina: il dazio *sensibile* di esportazione.

— Quel Ministro aveva ben ragione d'indirizzarsi al suo collega delle Finanze. Si figuri che un dazio c'era, ma per i soli quadri; e sa come veniva assegnato? A libbre; ogni libbra di peso pagava tre danari. La *visione di Ezechiello* non avrebbe pagato quasi niente; il quadraccio enorme d'un imbrattatore doveva pagare uno sproposito. Una prammatica del 1775 decretava, a carico di chi voleva portare le opere d'arte e di antichità fuori del Napoletano, un *diritto di tratta* del sei per cento sulla stima, mentre l'editto Pacca stabiliva un dazio nientemeno che del venti per cento: la quale ultima disposizione fu imitata dal Correnti nel suo disegno di legge e riprodotta in quel disegno del Coppino, che venne votato dalla Camera dei deputati l'anno 1887 e respinto dal Senato a scrutinio segreto, dopo accolti da esso con sapientissime ciarle tutti gli articoli a uno a uno. All'incontro nel disegno approvato dal solo Senato nel 1878 la tassa cresceva dal 20 alla esagerazione del 25 per cento. Oggi poi, mentre discorriamo pacificamente fra noi, una commissione di deputati sta lambiccandosi intorno ad un novello concetto di legge, ponzato, insieme con il catenaccio de' fidecommissi artistici, dal Ministro Villari.

— Dio! che nuovo allagamento di rettorica! Se saranno rose, fioriranno; e aspetteremo di vederle fiorire. Intanto, per conto mio, la tassa, quando non sia esorbitante, mi pare buona.

— E anche a me pare buona, sopra tutto per cavarne da-

naro, dato che il provento venga rivolto alla conservazione dei monumenti, come quello delle tasse d'ingresso alle gallerie ed ai musei è destinato ai bisogni delle arti belle. E per quanta sia la facilità di frodar le dogane, massime nelle città marittime, il dazio servirà nondimeno ad impacciare e scemare l'esportazione tanto delle cose eccellenti, e sarà un bene, quanto delle cose mediocri e cattive, e non sarà nè bene nè male, perchè non si può dire che il commercio delle anticaglie sia uno di quelli che fanno rifiorire i paesi e che i governi hanno l'obbligo d'incoraggire e proteggere.

— Ma, se io non m'inganno, codeste medicine riesciranno di poco sollievo, se prima non si compilerà quell'inventario nazionale degli oggetti d'arte e di antichità, in grazia del quale i vari Ministri della Minerva mandarono intorno un mondo di ordini circolari, di istruzioni, di tabelle, di specchietti, di module, e finora con assai scarso vantaggio, per dire la verità.

— Ella parla bene. Il Consiglio dei Dieci a Venezia e gli inquisitori di Stato...

— Mi sento rabbrividire.

— ... si occuparono di cataloghi. Lamentando la *irregolarità con cui vengono custoditi i quadri più insigni di celebri autori, esistenti nelle chiese, nelle scuole, nei monasteri ed altri luoghi della città e delle isole circonvicine*, elessero un ispettore generale, che prima fu lo Zanetti, autore di un libro sulla *Pittura veneziana*, poi il Mengardi, poi il Maggiotto. L'ispettore doveva compilare l'elenco di tutti i dipinti e rassegnare agli inquisitori ogni semestre una *esatta relazione delle osservazioni praticate e degli abusi e disordini che scoprisse, suggerendo secondo i casi i provvedimenti.* Aveva ducati effettivi 120 all'anno. La R. Delegazione di Venezia nomina invece per gli elenchi una commissione; Maria Luisa incarica nel 1819 Michele Ridolfi di fare un inventario dei quadri e delle sculture, che stanno *tanto nelle fabbriche di*

pubblica quanto di privata proprietà, ed a tale effetto obbliga i possessori *a rendere ostensibili ad ogni richiesta* le loro opere d'arte, sotto pena di esservi astretti con la forza, di perdere gli oggetti e di pagare l'ammenda di lire 150. Anche gli editti, già citati, dei cardinali Doria e Pacca, obbligavano i cittadini, sebbene *privilegiati e privilegiatissimi,* a dare della propria roba *una esattissima nota in duplo, sottoscritta, con distinzione di ciascun pezzo,* sottomettendosi alle verifiche domiciliari ed al pagamento di 100 scudi *per ciascheduno oggetto non assegnato.*

— E questo le sembra giusto? Si può egli tollerare che l'autorità violi il domicilio dei cittadini? E, se non si può, come s'ha a fare? Contentarsi delle dichiarazioni dei possessori? Ci vedo due pericoli opposti: o che la vanità del possessore lo ecciti a gonfiare i pregi delle sue collezioni, o che l'avarizia e il sospetto lo trattengano dal metterli in luce.

— La conclusione potrebbe essere questa, che si facesse un inventario, giudicando con i propri occhi, ma previo il consenso dei possessori privati, salvo per gli oggetti esposti alla vista del pubblico.

— Fermiamoci agli oggetti esposti alla pubblica vista. Qui le leggi devono essere state assai differenti nelle varie parti d'Italia, tanto che, mancando intorno ai monumenti una giurisprudenza nazionale, si applicano tuttavia o si tenta di applicar quelle leggi con resultati disparatissimi. Fu tolto, per esempio, di soppiatto in Venezia dalla fronte d'una casa e mandato al Kensington Museum un bel San Giorgio di marmo; e il proprietario venditore, condannato dal Tribunale Correzionale alla multa di 7400 lire, venne poi subito assolto dalla Corte d'Appello. A Firenze, per contrario, una cara Madonna con il Putto, del Rossellino, non ostante che il proprietario abbia gridato e tempestato, non s'è mai potuta levare dalla muraglia esterna della casa; ed a Siena, nel 1887, i famosi sette bracciali di bronzo, detti le *campanelle,* es-

sendo stati rimossi dalla facciata del palazzo del Magnifico, furono, per sentenza, infissi di nuovo al loro posto.

— Infatti la legislazione toscana, anche in questo argomento, è vecchia e chiara. Già nel 1571 una legge, approvata dall'Amplissimo Senato e Consiglio dei XLVIII, sulla base della *inveterata consuetudine,* la quale solo certi *procuratori causidici et notari con varie cavillationi et dispute tentano revocare in dubio,* ordina che niuno ardisca in nessun modo rimuovere, o cancellare, o altrimenti offendere armi, insegne, imprese, titoli, iscrizioni o altre memorie esistenti sopra le porte, le finestre, le cantonate, gli archi o altri luoghi apparenti al di fuori di qualunque palazzo, casamento, edificio o muraglia così pubblici come privati. Non basta: chi avesse posto o la propria arme o altra memoria accanto a quella antica, era condannato a pagare scudi duemila d'oro in oro. Due secoli dopo, nel 1782, un regolamento spiega un punto, ch'era rimasto oscuro: il possidente, volendo risarcire o fabbricare a nuovo la sua casa od il suo palazzo, potrà levare le iscrizioni, le armi gentilizie o simili monumenti, purchè li collochi nel luogo corrispondente a quello che avevano, o in altra parte dell'edificio esposta al pubblico. *In caso poi di demolizione completa della fabbrica, senza la riedificazione della medesima, a spese del possessore del fondo demolito tali monumenti si dovranno collocare in qualche fabbrica pubblica, a dichiarazione del giusdicente o auditore, all'effetto che non se ne perda la memoria.* Leopoldo II confermò le precedenti disposizioni, allargandole a qualunque oggetto d'arte esposto alla pubblica vista. I contravventori perdevano l'oggetto e pagavano da dugento a duemila lire. Le legislazioni romana, napoletana e veneziana sono esplicite in questo senso per gli edifici pubblici, ecclesiastici e civili; ma la sola Toscana è così precisa per gli edifici privati. E mi sembra degna di imitazione; perchè, in fondo, l'oggetto esposto al pubblico soggiace a pubblica servitù, tanto è vero che nessuno può

costruire come gli garba i prospetti della propria casa, senza averne prima ottenuto il beneplacito della commissione municipale d'ornato, nessuno è padrone di lasciar in disparte le minute avvertenze del *Regolamento edilizio,* il quale, non solo intende alla solidità delle fabbriche ed all'igiene, ma si occupa altresì dell'estetica.

— Ora, i regolamenti edilizi, vigenti in tutte le città d'Italia e approvati dal Governo sul voto del Consiglio di Stato e del Consiglio superiore dei lavori pubblici, bisogna pure che una volta o l'altra trovino il loro riscontro nei regolamenti per la conservazione delle vecchie opere monumentali. Vittor Hugo, benchè poeta, ha posto ammirabilmente in un conciso periodo la questione legale di cui ci occupiamo: " Il y a deux choses dans un édifice, son usage et sa beauté; son usage appartient au propriétaire, sa beauté à tout le monde: c'est donc dépasser son droit que de le détruire. „ E come si dice del distruggere, così bisognerebbe dire dell'alterare o abbandonare o danneggiare esteticamente in qualsivoglia maniera; e come si dice per l'edificio, così bisognerebbe dire per le statue, per i dipinti, per ogni altra manifestazione artistica.

— In questo i papi furono benemeriti, almeno a parole e a minacce. Proibito mutilare, sciupare statue, bassorilievi, cippi, lapidi; proibito demolire in tutto o in parte avanzi di monumenti, dentro o fuori di Roma, ancorchè in terreni di privata proprietà; proibito scavare o smerciare senza licenza oggetti scavati, ritoccarli, restaurarli, pena dugento scudi e la spesa necessaria a rimetterli come stavano. Ordinata la immediata denuncia d'ogni ritrovamento di cose sotterra per poterne prendere le misure, ricavare il disegno, disporre secondo i casi; ordinata, con equa indennità, la cessione del fondo, dove si fosse scoperto un monumento degno di venire conservato a pubbliche spese; ordinato di porre nel primitivo luogo una lapide, *a perpetua rammemoranza,* quando

fosse necessario trasportare le antichità; ordinato di tenere conto anche delle tradizioni popolari, benchè fallaci, poichè, *distruggendo quelle memorie, si può bene spesso incorrere nella taccia di avere distrutto un monumento importante, e che, se pur tale non era, richiamava alla mente qualche punto di storia patria;* ordinato di essere *cauti assai e timorosi* in ogni riedificazione di chiese o risarcimento, per non nascondere o perdere, in grazia delle cose nuove, le antiche. E qui non posso trattenermi dal citare la nobilissima chiusa dell'editto Pacca; e volesse il cielo che i nostri legislatori sentissero un giorno solo scaldarsi l'animo dal medesimo fervore per le passate glorie italiane! " Sorga sempre più nelle provincie il rispetto per le antichità, e l'amore per le buone arti. Si allontani il devastamento o la rovina degli antichi ruderi. Nelli sacri templi sieno le pitture e le sculture dei valenti artefici conservate ognora nella loro purità, per quanto permette il lungo corso degli anni. Si concorra da tutti in tal guisa, unitamente al Governo, a promuovere e proteggere il decoro e lo splendore di ogni città e di ogni luogo. „ E con queste belle parole di un cardinale finisco.

— Sulla futura legge non vuol proprio dir nulla?

— So dimolto io come la cucineranno!

LA BASILICA D'ORO.

I.

UN QUESITO DI LAVATURA

Nessuna opera d'architettura ha mai aperto come questa le cateratte dell'ammirazione. Ci sarebbe da snocciolare una lunga litania di fulgenti immagini, di voli pindarici, di concetti prelibati, di frasi altosonanti, riunendo insieme ciò che di più notevole fu scritto da prosatori e poeti, da italiani e stranieri sulla basilica veneziana. Gli ammiratori non pesano le parole: sono inni, sono furori. Bisogna sentire, per trattenerci ad uno soltanto e de' più grandi, come l'autore del celebre libro, che non è tradotto, *Stones of Venice,* prepara abilmente, amorosamente l'animo del viaggiatore alla vista del tempio sublime. Comincia dal descrivere, con minuzia proprio tutta britannica, la cattedrale d'una piccola città inglese, le case pulite che la circondano, il suo sagrato, le verdi aiuole rettangolari, le stradicciuole di bella ghiaia unita, dove i figliuoli dei canonici passeggiano guidati dalle linde serventi, e fra le guglie e i contrafforti e i merli della facciata grigia del tempio gli stormi di corvi inquieti, che assordano con il loro gracchiare sinistro.

Nè si passa di sbalzo alla basilica; ma l'avveduto scrittore fa che il lettore suo entri nella *Calle lunga S. Moisè,* quella che ora, dopo gli allargamenti e gli abbellimenti degli edili moderni, non esiste altro che nella memoria, e la per-

corra lentamente, e guardi quasi ad una ad una le case e le botteghe. C'erano ancora i rami di fico, uscenti fuori dal muro sgretolato di un cortiletto, e guidanti l'occhio *alla sottile striscia di cielo azzurro;* c'erano ancora in molti negozi i *capitelli* con l'immagine della Madonna, il lumino, la frangia dorata ed i fiori di carta; si vendeva ancora il vino a 28 o 22 soldi austriaci; non era chiusa l'osteria dell'*Aquila nera,* con la sua pergola ed il suo pozzo antico. Passiamo il ponte, attraversiamo il *Campo di S. Moisè,* entriamo in *Bocca di Piazza.*

Le Procuratie si spalancano per lasciar contemplare *una visione, che s'innalza da terra.*

Qui non è più un discorso, è un fuoco d'artifizio, una batteria di razzi, che scoppiano in aria, che si sparpagliano in istelle di tutti quanti i colori, che diventano pioggia incandescente, turbine di faville, con uno scoppiettìo, un rimbombo, un clamore indiavolato. Si odono nel frastuono a intervalli le voci: opale, madreperla, ambra, avorio, leone, foglie di palma, giglio, uva, mele granate, alberi del paradiso, un detto di Cleopatra, un verso dello Shakspeare, angeli, piume di marmo, lampi, corone, *flutti scolpiti, come se le onde alla spiaggia del Lido si fossero istantaneamente rapprese per il gelo innanzi di avvallarsi, e le ninfe del mare le avessero incastonate di coralli e amatiste.*

Ricompare la cattedrale archiacuta, quale un oscuro contrasto, su cui la nostra chiesa brilla più fulgida. Sono simbolo della cattedrale i corvi, che, con le voci rauche, con le ali nere, vanno roteando nell'aria fredda intorno alle brune torri. Simbolo del San Marco sono i colombi, tranquilli e lieti, che fanno il nido tra i fogliami di marmo, confondendo la iridescenza delle loro penne con le tinte, che da settecento anni non diminuirono di splendore.

Il critico inglese chiede poi a sè stesso quale sia l'impressione, che tante bellezze arrecano sull'anima di chi passa. — Potete andare, risponde, su e giù dalla mattina alla sera

innanzi alla porta della chiesa, e non vedrete l'occhio di un veneziano alzarsi sulla facciata, il volto di un veneziano rallegrarsi di quella vista. — C'è un poco di esagerazione, come nel rimanente del libro; ma la verità mi pare questa, che dev'essere un guaio abitare sempre a Venezia. La consuetudine smorza il fervore, attenua la gioia della contemplazione; il cuore non s'inebbria più, la mente non si lascia più rapire ai voli vertiginosi. È una grande consolazione della vita che ai veneziani manca. Mi raccontava, non è molto, un insigne e tuttavia ardentissimo pittore napoletano, come, or sono già molti anni passati, capitò a Venezia per la prima volta una mattina quando il sole sorgeva, e corse in Piazza, e si piantò di contro alla chiesa, e, invaso da una indomabile furia di entusiasmo, non trovando per esprimerla parole adeguate, si buttò in terra, e dimenava le braccia e sbatteva le gambe e si avvoltolava, finchè la gente gli si affollò intorno, credendolo un epilettico od un ossesso. Sfogatosi così un poco, si alzò, e riprese, stordito, a guardare.

Dunque è un largo e alto e sempre fresco soggetto questo di San Marco. Però io inclino poco ai temi assai vasti, nei quali con una occhiata si dominano i lontani orizzonti e le innumerevoli cime; mi piace nelle montagne abitare la stretta valle, dove lo sguardo è chiuso dalle chine ripide, e la luce crepuscolare viene tarda e pallida. Bisogna arrampicarsi su per i viottoli faticosi; e allora ogni apertura di alti prati o di rocce pare quasi una conquista, e ci si adagia sull'erba o sul sasso nudo, stanchi e contenti.

Avevo messo in testa a questo scritto il titolo: *I marmi di S. Marco,* e lo ho subito cancellato. I marmi della basilica hanno relazione con i lunghi viaggi delle galee, con i commerci, con le guerre, con le rapine, con l'oriente dall'una parte e dall'altra con gli edifici del vicino litorale, i quali si andavano via via abbandonando e spogliando d'ogni ricchezza per

adornare sontuosamente il tempio caro ai veneziani. Così l'ossatura sua di mattoni, semplice, maschia e severa, che questi ultimi anni, in grazia dei restauri, si è potuta nei fianchi e nella facciata vedere e studiare, venne di mano in mano ricoperta delle vesti sfarzose. E tanto era, sette, sei, cinque secoli or sono, il senso dell'arte e della pittoresca armonia, che materie diverse, colori opposti, forme di vari stili, membri architettonici rubati qua e là, riescirono ad accordarsi in una unità di bellezza miracolosa; e ad una così fatta accozzaglia non pare che sia presieduto il genio di un artefice, ma quello astratto dell'epoca, la quale preparava di lontano i prodigi della pittura, e ricomponeva già in una maniera di adornamento tutta veneziana le grazie dell'antichità, degli Arabi, dei Bizantini, del mondo allora conosciuto. Grande armonizzatrice la Repubblica dei migliori secoli, con le sue avventure lontane, le sue glorie lunghe, le sue sventure brevi e la sua audace, ma pratica fantasia, già prima che il Petrarca dicesse di Venezia: " Città ricca d'oro, più ricca di fama; fondata sopra solidi marmi, più solidamente piantata sulle basi della civile concordia; cinta da salsi incorruttibili flutti, protetta da più incorruttibili consigli. „

Questo marmo di dove può mai venire? Fu tolto direttamente dalla sua cava dell'Asia o dell'Africa? Quando, in che occasione? Se apparteneva dianzi ad un edificio, che edificio poteva essere mai? A quali altri marmi conosciuti somiglia? Ha un segno di epigrafe, una sigla, una rappresentazione ornamentale o simbolica? Le lettere e le sculture che cosa vogliono significare?

A queste e ad altre simili domande il più delle volte bisognerebbe rispondere con un *forse,* con un *chi sa;* ma non di rado le investigazioni riuscirebbero a qualche costrutto. Se non che il tema, così concepito, oltre che è troppo arduo, è tuttavia per me troppo vasto.

Codesti marmi, anche a guardarli in sè, hanno un ele-

mento vivo di poesia. Già i loro nomi risuonano con grazia sonora: basalti, porfidi, agate, diaspri, marmo lunense, lesbio, pario, pentelico, tirio: quante nobili e gentili immagini destano queste voci nella memoria, come la mente corre alle eleganze antiche! Sotto alle tinte delle vôlte grandiose, che passano dallo scintillamento dell'oro, il quale riverbera tutti i raggi del sole, al nero dell'ombra, il quale li cela tutti, e tra questo e quello digradano migliaia di riflessi e di sbattimenti con tutte le specie di verdi, velati, secondo le ore del giorno ed il tempo sereno o nuvoloso, di rosso, di giallo, di azzurro, sicchè ad ogni minuto l'interno di San Marco si trasforma e rinnova: sotto a quei campi di musaici, in cui spicca un popolo di figure, non perdono nulla del loro brio i rivestimenti, le impiallacciature, le colonne, gli archi, le transenne, il pavimento. Per accordarsi all'abbagliante sontuosità delle cupole e delle vôlte non ci voleva altro che questa smagliante tavolozza fornita dalle viscere della terra, di contro alla quale la porpora di Tiro o di Taranto, e i verdi infiniti degli alberi, e le corolle dei fiori variopinti scapitano al paragone, e diventa pallida la similitudine dantesca sul porfido fiammeggiante e sanguigno.

Vediamo gli alabastri, codeste stalattiti e stalagmiti, che adornarono già le grotte delle fate, dei gnomi e dei giganti, e che gli antichi chiamavano onice. Niente meno che ne parla la *Genesi,* proprio in sul bel principio, lì dove descrive uno dei rami del fiume, che esce dall'Eden, il Pison. *Questo è quello che circonda tutto il paese di Havila, ove è dell'oro: e l'oro di quel paese è buono; quivi ancora nascono le perle e la pietra onichina.* Per verità una diversa traduzione non dichiara che l'oro di quel paese fosse buono, e, invece delle perle, menziona un albero detto *bdellio,* ma la pietra onichina non manca. Il re Davide la impiegò nel tempio, perchè, nota uno dei commentatori: " gli alabastri per la bellezza recano stupore, sembrando di vedere in essi il mare ondeggiante,

le isole natanti ed altre immagini, come se dal pennello dipinte fossero. „ L'alabastro bianco si cavava presso a Tebe, nella Soria, nell'Arabia, nel monte Tauro; e servì per tanti secoli a sostituire i vetri nelle finestre. C'è il *cotognino* giallognolo, simile al melo cotogno, il *dorato,* il *fiorito,* quello a *tartaruga,* quello a *nuvole,* quello ad *occhi,* quello a *pecorelle,* e che so io.

Nel libro di Ester eccovi la descrizione del cortile dell'orto nel palazzo reale di Assuero: *Quivi erano veli bianchi e violati, appesi con anelli d'argento e funi di bisso e di scarlatto a colonne di marmo; i letti erano d'oro e d'argento sopra un lastrico di porfido e di marmo bianco, di mischio e di granito.* Salomone ed Iramo, re di Tiro, fecero un contratto insieme per il marmo del Libano: alla cava lavoravano diecimila operai, settantamila uomini trasportavano i carichi, ottantamila erano gli scarpellini, oltre ai capi e ai commissari di Salomone in numero di tremila trecento. Questo esercito costruiva la casa al nome del Signore Iddio.

Ecco il Giallo antico o *numidico,* del quale Plinio afferma che *tanto è più stimato, quanto è più livido;* il Rosso antico, di cui non si conosce la cava e s'ignora il nome latino; il Nero antico o *tenario,* citato da Tibullo e da Properzio; il Verde antico, emulatore dello smeraldo, cavato nella Tessaglia; il marmo Porta santa, chiamato così perchè forma gli stipiti della Porta santa nella Basilica Vaticana; il marmo Africano, battezzato africano ad onta che si trovasse in Asia, nell'isola di Scio; il Pavonazzetto, distinto coi nomi di *docimenio* da Stefano Bizantino, di *sinnadico* da Claudiano, di *migdonio* da Ovidio, di *frigio* da Giovenale e da Tibullo, il quale ultimo giurava di preferire ad un palazzo sostenuto da frigie colonne la povertà in compagnia della sua Neera; il marmo *fengite,* capace di pigliare una così tersa lucentezza, che Domiziano, inquieto sempre e sospettoso, era solito, lo racconta Svetonio, passeggiare in un portico incrostato

di quelle lastre nivee a dolci venature giallette, perchè vedeva specchiarsi in esse il sembiante di chi gli si accostava dietro le spalle; il Bigio *morato,* portato la prima volta in Roma da Lucio Lucullo; la Lumachella d'Astracane, divisa in femmina e maschio, giallo-chiaro se femmina, giallo-cupo se maschio; il Corno di Ammone, figurante bei corni di capra; le molteplici Breccie verdi, nere, bianche, dorate, pavonazze, coralline, rosee, di Aleppo, di villa Adriana, e la breccia detta Semesanto, perchè somiglia al medicamento, che di tal seme, inzuccherandolo, fanno i farmacisti all'intento d'ingannare pietosamente i bambini, e la breccia detta con parole corrotte delle Sette Basi, perchè ornava la villa di Settimio Basso, lungo la via Appia, e finalmente la breccia detta *traccagnina* o *arlecchina,* perchè ricorda l'abito di Traccagnino o Arlecchino.

La pietra *nefritica,* durissima, olivastra, serviva ai Romani per fare i pesi delle bilancie, segnando le libbre con numeri e le oncie con punti o cerchietti, e incidendovi spesso il nome dell'edile questore o del prefetto della città, che vigilava sulla giustezza dei pesi; e questi, negli anni delle persecuzioni, diventarono uno strumento di tortura e di martirio, poichè s'attaccavano con gli anelli e con gli uncini loro alle membra dei cristiani e le straziavano atrocemente. La pietra, che prima si chiamava *lapis aequipondus,* fu detta poi *lapis martyrum;* ed i pesi tormentatori sono tuttavia venerati dai fedeli in qualche chiesa di Roma.

Del basalto d'Etiopia, ch' è più duro del ferro, facevano gli antichi, quasi fosse una pietra molle, e busti e statue ed erme; ma la basilica veneziana è doviziosa di porfidi, massime di quelli egiziani, rossi come la porpora, da cui trassero il nome, e degli altri detti serpentini, verdi al pari di certi serpenti e degni, al dir di Pausania, *di decorare i templi degli Dei.* Il monte, ove si toglievano, chiamato Taigeto, scosso da un terremoto, che Anaximandro di Milete aveva saputo

predire, crollò, seppellendo sotto le sue verdi rovine la città di Sparta.

Il granito o *sienite,* del quale sono fatti gli obelischi famosi, era tratto da Siene della Tebaide; e c'è il rosso, il bigio, il nero, in cui gli Egiziani scolpivano i loro idoli, il verde *a erbetta,* il *grafico,* l'*ebraico,* il quale sembra tutto ricoperto di misteriose scritture. Ed il poetico ed enigmatico Pietro Contarini scriveva nel 1541 al proposito della chiesa d'oro, che un certo marmo lenisce la podagra, e ancora: *Quivi è la pietra lycia che devora i corpi vivi, el sarcophago che rode i morti. Quivi se vede quel marmor caristeo, el qual se doma e se reduse in fili: possa se pectena, e se tesse di mantili. Quando son sporchi, se mette sopral fuocho, e si deventa bianco comel venisse fuora duna lissia.*

Curiosi nomi di marmi! Abbiamo visto la flora intervenire in tale nomenclatura; ma la fauna ci ha la sua parte: marmo tigrato, occhio di pernice, occhio di pavone, verde ranocchia, lumachella, lumachellone e via via; e le cose da mangiare: marmo cipolla o *cipollino,* mandorlato, fior di persico, marmo di lardo o *lardite,* breccia frutticolosa. Che più! Faustino Corsi, nel suo *Trattato delle pietre antiche,* assicura che il nome delle breccie *pudinghe* deriva da quel bodino, che conoscete assai bene e ch'è piuttosto indigesto, il *pudding* inglese.

Sarebbe, io credo, un discorso utile e serio l'indicare di quali marmi sieno composte le parti della nostra basilica, vadano esse ornate a figure umane, a figure di animali o di mostri, a fiorami, a meandri, a ghirigori, ad intrecci geometrici, od appaiano liscie con la sola stupenda euritmia della macchia aperta del marmo policromo, dove la fantasia vede quel che le piace.

E la materia fornirebbe il destro di parlare dei membri dell'architettura, contando i fusti delle colonne, ammirando i capitelli, salendo alle foglie arrampicanti, arrampicandoci

su per i pinnacoli, trattenendoci persino alle rappresentazioni delle grandi storie, nelle quali tanti secoli lasciarono la loro impronta, nelle quali il vecchio artefice bizantino, allampanato e smorto, stringe la mano al grasso e chiassoso artefice barocco, e nelle quali, in mezzo agli smalti di vetro, si vedono adoperate per le carnagioni e talvolta per le vesti e per le prospettive le tessere di quei marmi, di cui non ardisco parlare.

Insomma, me ne occuperò da lavandaio, riducendomi alla seguente minima questioncella: *Se i marmi nell'interno della basilica di San Marco si debbano lavare.*

Bisogna sapere che, sei o sette anni addietro, la commissione di vigilanza sui restauri di San Marco, autorizzata dal Ministro, cominciò a far lavare nella chiesa i marmi, di cui va tutta ricoperta, e che mostravano sulla loro superficie un denso velo di sporcizia. Non l'avesse mai fatto! Fu gridato alla profanazione: molti pittori si unirono al giornalista protestante, un uomo intenditore e amoroso delle cose veneziane; altri giornali difesero la commissione; il Ministro se ne commosse: la lavatura venne sospesa. Poi fu continuata cautamente, lentamente, di mano in mano che si presentavano le buone occasioni di alzare ponti qua o là.

Che sugo c'è dunque di riaprire una controversia sopita? Chi stava per lavare si contenta forse di avere avuto ragione in pratica; chi stava per non lavare si contenta di avere avuto ragione in teoria, e il Governo è, senza dubbio, contento che tutti sieno contenti.

Ma la questione, se è sopita, non è spenta, e può darsi che riviva più fiera che mai. Dall'altra parte è un dovere quello di rendersi conto con calma, anche nelle minuzie, di tutto ciò che si riferisce a un miracoloso edificio.

L'amore non sarebbe amore profondo, se non fosse un poco sospettoso e meticoloso. Ogni mutamento nelle persone

o nelle cose, che si amano, è un dolore, o per lo meno un fastidio. Anche il meglio, al primo istante, dà noia o turba. È necessario che subentri il raziocinio o la consuetudine, e con essi l'equilibrio dell'animo. Mi piacciono, confesso, gli impeti fieri, gli sdegni feroci di chi crede che una mano profana abbia toccato alle membra della dama de' suoi pensieri. In questo tempo d'indifferenze, di fiacchezze, di scetticismo, in cui la conclusione di ogni discorso è una scrollatina di spalle, diventa spettacolo nuovo e consolante quello della passione disinteressata, spontanea, erompente, sia pure eccessiva; e una così fatta passione non può non lasciare dopo di sè qualche utile traccia.

A simili fiamme, nei vasti campi della civiltà umana, si devono alle volte i terribili incendi; ma lo stesso incendio riscalda tutt'intorno, e le ceneri sue, per dirlo con una immagine molto barocca, concimano l'avvenire. Senza toccare ai problemi sociali, badiamo unicamente alla questione dei restauri de' vecchi monumenti, nella quale, se abbiamo progredito, se i desiderii sono diventati in buona parte realtà, lo si deve al gridare, qualche volta tedioso, di chi, esagerando spesso i malanni e non vedendo altro che un meglio ideale talvolta inattuabile, cacciava innanzi a spintoni coloro, i quali si sarebbero volentieri fermati lungo la strada. Non si può negare che ogni forma di corpo amministrativo, dallo Stato enorme al Consiglio piccolo di un'Accademia o ad una commissione qualsivoglia, ha sempre qualcosa di restio. Chi lo frusta, fa bene.

Avevo letto a Milano gli articoli dei giornali, che annunziavano con orrore la lavatura dei marmi. Giunto a Venezia mi precipitai a San Marco; guardai tutt'intorno; mi pareva, non mi pareva, insomma non ero bene sicuro dei luoghi lavati; ne chiesi ad uno scaccino, che me li mostrò; confrontai il lavato col sudicio, il sudicio mi piacque di più: ma non avevo fatto colazione, ed uscii coll'idea di tornare subito.

A San Moisè m'imbatto in un membro della commissione di vigilanza sui restauri, un vecchio amico mio, uno de' migliori architetti d'Italia, una delle più serene e alte nature ch'io mi conosca; e lo assalgo, gridando:

— L'avete fatta bella.

— Che cosa?

— Di fregare i marmi.

— Che marmi?

— Quelli di San Marco, per bacco.

L'amico mio sorrise, come a dire *ci siamo,* e stava con quel suo atto tra il faceto e il bonario per voltarmi, scherzando, le spalle; ma io continuavo a tempestarlo:

— Avete adoperato la raspa?

— Che raspa d'Egitto.

— Degli alcali?

— Che alcali d'Egitto.

— Che cosa dunque?

— Dell'acqua fresca, pura, purissima, almeno quanto ce la dà l'acquedotto.

— Ne sei sicuro?

— Altro che sicuro!

— Bada che spesso gli operai, per sollecitare, ingannano.

— Ho visto con gli occhi miei.

— Non insisto. Eppure è strano che con la sola acqua fresca tutta quella velatura scompaia.

— Sai che torto hanno avuto gli operai nei primi giorni? Di lavare, e poi di non asciugare subito con uno straccio.

— E ora è sospeso?

— Sospeso sì, in nome di Dio. E per me, se vogliono la chiesa sporca, se la tengano sporca, e vadano alla malora.

— Ne riparleremo a desinare.

— Bene, addio.

— A rivederci.

Lasciato l'amico, andai meditando: Se fosse proprio acqua fresca, sarebbe un altro paio di maniche!

Non già che io dubitassi dell'amico o degli altri membri della commissione, e neppure degli ingegneri o degli assistenti, ma mi sarebbe piaciuto fare come San Tommaso.

Intanto passavo dal Campo di San Giuliano, e alzavo gli occhi alla statua, che, seduta sulla porta della chiesa, rappresenta il filologo Tommaso Rangone di Ravenna, il quale, dal Sansovino, cui succedette il Vittoria, fece costruire a sue spese il prospetto e poi, essendo nel frattempo crollato l'interno, anche tutto il resto dell'edificio. La statua, eseguita e fusa dal primo dei due menzionati scultori e architetti, è dignitosamente atteggiata e largamente panneggiata, ma una crosta di brutta polvere, a chiazze, a striscie, la contamina, togliendo di vederne le finezze della modellatura.

Altro è la sporcizia, altro è la patina del bronzo, ripetevo tra me: e non sarebbe male che l'opera dello statuario si potesse apprezzare; altrimenti, a poco a poco, vedremmo emulato l'aspetto, che le statue presentano dopo una gran nevicata: un cappello sulla testa, simile a quello che portavano i granatieri di Napoleone primo, due spalline spropositate, un enorme bernoccolo candido sulla punta del naso, e due promontori sulle sopracciglia, insomma una cosa burlesca, con la differenza, che la neve si scioglie subito ed è pulita, mentre la fanghiglia resta ed è una porcheria.

Andai a passeggiare in Piazzetta: non c'era quasi nessuno; non badavo alle sollecitazioni francesi dei barcaioli. Il filologo di Ravenna mi aveva tirato in mente una polemica, la quale, appunto in quei giorni, ferveva in Firenze al proposito delle porte del bel San Giovanni, e presentava una certa analogia con la questione dei nostri marmi. Un valentissimo ispettore di monumenti, uomo colto e pratico, aveva pubblicato nell'*Arte e Storia* di Firenze, che *i battenti delle porte di Andrea Pisano e di Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti da cima a fondo si trovano tutti ricoperti di una vecchia tinta più o meno ad olio e a corpo, color di*

bronzo, sotto la quale rimangono nascoste indistintamente e le parti dorate e quelle che non hanno mai avuta alcuna doratura. Il signor ispettore avvertiva che la dipintura poteva risalire al 1576, e che, togliendola, le porte ricomparirebbero *intatte e fresche,* quasi quanto i due saggi di concorso del Ghiberti e del Brunelleschi serbati nel museo del Bargello. Dichiarava infine che la sua opinione veniva da osservazioni particolari, eseguite *sopra luogo.* Ma ecco un abilissimo formatore, il quale, per giunta, ebbe l'occasione di esercitare l'arte sua proprio sugli stipiti e sull'architrave d'una delle porte in discorso, eccolo che stampa, ancora nell'*Arte e Storia,* come la crosta deturpatrice *non sia affatto una tinta a olio, ma bensì un ossido alquanto tenace, formato da polvere, umidità ed incuria degli uomini, poichè il far lavare le porte, come si usa ora, non rimonta che al 1830.* Torna in iscena il signor ispettore, negando che la crosta sia *ossido,* sia *tartaro,* sia *polvere incallita,* e terminando con una frase molto garbata per il suo avversario e non mai adoperata, ch'io sappia, nella controversia sui marmi: *Libera stivaleria in libero Stato.*

Ecco dunque due uomini di proposito e di esperienza, due persone degne di rispetto e di fede, le quali hanno giudicato *de visu,* e vanno d'accordo in questa maniera! Vediamo, brontolavo, di non fare lo stesso anche noi. Del resto, *polvere incallita* o *dipintura,* alle porte, che Michelangelo diceva degne del Paradiso, è toccata la sorte de' marmi: finita la polemica, nessuno ci ha pensato più, e buona notte ad Andrea Pisano e a Lorenzo Ghiberti.

Però insistevo con la cocciutaggine dell'uomo, che ha un' idea sola nel cervello: Se la crosta, in quelle porte, non è la patina del bronzo, e se la si potesse cavare con l'acqua fresca, chi esiterebbe a farlo?

Quel giorno mi sentivo inquieto. Ritornai sull'imbrunire nella basilica, e con la pezzuola bianca imbevuta di poca

saliva, nell'angolo di un pilone, strofinai leggermente. Il fazzoletto si macchiò di nero. Dopo qualche altra esperienza somigliava a quello d'uno spazzacamino. Mi rammentai allora delle principali chiese di Roma, che si puliscono con tanta cura, del duomo di Siena, che il suo restauratore, lodato da tutti quale eccellente, fa di tempo in tempo rinettare lavando, dei fianchi di Santa Maria del Fiore, che, sebbene esposti alle intemperie, furono lavati questi anni scorsi nelle figure, nelle incastonature, nei fogliami.

Tutti avevano detto sinora: Bisogna rispettare scrupolosissimamente, religiosissimamente il colore del tempo; ma nessuno, a ragione o a torto, aveva dichiarato che il colore del tempo consistesse nel sudiciume affatto estrinseco, affatto superficiale e casuale.

I punti erano dunque due. Primo: verificare, meglio che col moccichino, le conseguenze della strofinatura. Secondo: esaminare se i criterii seguiti negli altri monumenti riescono buoni per la basilica di San Marco.

Anche le memorie storiche hanno il loro peso. Non importa, per verità, che nel 1838 abbiano lavato 460 piedi quadrati di musaico all'interno e non so quanti all'esterno; non importa d'altri lavacri nel secolo nostro. Era disgraziatamente spezzata la bella tradizione, che legava gli ultimi Procuratori di San Marco a quelli dei periodi più splendidi e artistici della Repubblica. La venerazione per le glorie passate, il tenace spirito di conservazione, l'impero delle vecchie leggi, la coscienza della propria responsabilità facevano sì che all'antico nome dei magistrati corrispondesse, prima della caduta della Repubblica, qualcosa della intelligenza e della volontà antiche.

Vediamo lo scorso secolo. Nel 1722 un cittadino, rimanendo *segreto*, presenta a Sua Serenità una supplica, in cui *esibisce svelar un suo ritrovato per lustrar con facilità e poca*

spesa la Chiesa di San Marco, purchè gli venga accordata certa grazia. La grazia non si accordò, e il ritrovato restò in petto all'incognito. Intanto si fanno *lustrar colonne.* Cinque anni dopo i *lustradori* continuano a pulire i marmi nella cappella maggiore e altrove *con ottima riuscita delle loro fatiche.* Nel 1735 la pulitura viene regolata minutamente. Assegnano ad un artefice, aiutato da maestranze, l'incarico *di tener netti li mosaici e marmi.* Per 110 ducati aveva obbligo, due volte all'anno, cioè prima di Natale e dopo Pasqua, *di pulire, lustrare, nettare* tutti i musaici, *avvertendo di non usare strumenti che li rendano pregiudicati.* Aveva pure obbligo, sei volte all'anno, cioè quattro l'inverno e due l'estate, *all'occasione de' tempi sirocali, di assiugare, nettare e lustrare li marmi tutti e collonne, talchè in ogni tempo comparisca la loro preziosità, e non abia mai a congregarvisi sopra la polvere o l'umido.* Nel 1741 si parla del totale restauro della chiesa, per ripulire e lisciare, nel corso di tre anni, *tutte le parieti;* ma nel 1750 si ordina ancora *di far proseguire la pullidura della crociera, suplendo alla spesa in ragione di soldi 18 al piede,* ovvero poco meno di quattro lire delle nostre d'oggi al metro quadrato. I lavori erano rimasti in tronco per cagione della rinuncia del cassiere; però, qualche mese dopo, avendo il nobil uomo, cavaliere, procuratore e nuovo cassiere Marco Foscarini *perfettamente eseguiti gli incarichi per quanto riguarda la pullidura de' marmi nella Chiesa Ducale,* viene ugualmente disposto perchè le *operazioni* debbano proseguire *fino al loro compimento.* Nel 1753 si pagano a *due operarii impiegati a lustrar li marmi* ducati 125, sempre in ragione di soldi 18 al piede; e poco appresso muore Pietro Zangrandi *destinato all'incombenza di lustrar e tener netti li mosaici e marmi della Chiesa con salario di ducati 110 all'anno.*

Appunto in quest'anno 1753 don Giovanni Meschinello pubblicava la sua opera sulla Chiesa Ducale di San Marco.

Dopo avere, proprio nella prima pagina della prima prefazione, lodato la fedele descrizione di Venezia stampata nel 1581 da Francesco Sansovino, soggiunge: *Ha preso, è vero, alcuni abbagli, principalmente quando parlò delle pietre di questa chiesa; ma conviene condonargli, se non perchè, non essendo suo mestiere, non si servì di persona capace, almeno perchè, quando egli scriveva, li marmi forse erano affumicati e neri, essendo comparsi, per così dire, differenti dopo la presente restaurazione.* E nel terzo tomo il Meschinello porge la nota dei *Ministri di vario genere* impiegati stabilmente nella basilica e aiutati, al bisogno, dalle maestranze, fra i quali, in mezzo ai diversi artefici e serventi, al maestro di grammatica per i chierici, al sarto per i paramenti, al fioraio per i festoni e le ghirlande nelle solennità, al birro per i ladri, ad un orefice, a un gioielliere ed allo *spazzacani,* che cacciava via i cani dalla chiesa con la bacchetta, troviamo un *lustratore delle pietre degli altari, delle parieti, delle colonne, ecc.* ed uno *spazzatore della polve da tutti li mosaici, colonne, marmi, ecc.* Finalmente, al proposito dei Procuratori, il Meschinello ci insegna, che provvedevano artefici per pulire la chiesa e *farla liscia, levandogli via li pregiudizii del tempo e del fumo.* Ed il fumo, da allora in poi, è dovuto crescere, non diminuire, per cagione del maggior numero di torcie, torcetti, ceri, candele, segnatamente nelle pompe funebri, e sopra tutto a cagione della paraffina e delle altre sostanze con cui viene adulterata la cera, la quale, in grazia dei sapienti ritrovati odierni, manda un fumo denso ed acre, che, nei giorni sciroccali, aderisce alla superficie delle volte, delle cupole, delle pareti, e vi si stempera sopra. Massime poi nei cubetti piccoli di pietra porosa, che formano le carnagioni e altre parti delle figure in musaico, quella fuliggine, più o meno, a poco a poco, penetra e, per tenue che sia l'assorbimento, non può far bene di certo.

L'anno stesso, in cui finì miseramente, dopo tanti secoli di gloriosa esistenza, la repubblica di San Marco, i Procu-

ratori destinavano una somma annua per *nettar e pulir perfettamente una volta all'anno li marmi e mosaici, tanto nelle cubbe e altari, quanto nelle pareti, finestre, pavimento ed altre parti tutte interne della Chiesa.*

Ma lasciamo il settecento, età, anche per Venezia, di decadenza artistica, oltre che politica, sebbene vi dipingesse un artista sommo, Giambattista Tiepolo; e risaliamo al secolo, che vide sorgere i maravigliosi palazzi Rezzonico e Pesaro e lo stupendo tempio della Salute. Già negli anni 1619, 1630, 1631 gli atti dei Procuratori parlano di *lavado et netado;* anzi nel 1614 le Signorie illustrissime ordinano i ponti per il maestro *che doveva nettar li musaici et marmi dalla cima della cuba sino in terra da tutte doi le bande de tutti doi li organi.* L'anno 1646 si pagano venti ducati ad un artefice per aver pulito i musaici nella cappella di San Clemente *et haver anco nettati tutti li marmi attorno essa cappella,* e si fa fregare il musaico della volta nella sagrestia; poi, scorsi alcuni mesi, il musaico nella cappella della Madonna dei Mascoli, *et altri lochi in detta chiesa,* fra i quali la parete sopra la porta del Tesoro e tutti i capitelli del presbiterio. Nel 1657 e nel 1658 si paga Vettore, *fregador di pietre vive,* che, con altre maestranze, aveva lucidato colonne di serpentino e alabastro, oltre le otto della porta maggiore e parapetti d'altare.

Ma io sento mormorare da un critico malizioso queste parole: — Del vostro seicento, come del vostro settecento, non m'importa una patacca. Già il senso dell'arte era smarrito; già non capivano più le bellezze, le finezze del colorito, nè nei quadri, nè negli edifici. Vorrei qualche ricordo del secolo, in cui dipingevano Tiziano, Paolo, il Tintoretto, ed erano chiamati a consiglio nei lavori della basilica.

— Eccomi a servirla. E basterà un solo esempio, tanto è succoso e curioso. Si trova alla colonna 434 del vol. XXIV nei *Diarii* di Marino Sanuto, il veridico e assennato e co-

piosissimo cronista veneziano, il quale finì di scrivere nel 1533. Egli racconta dunque come un certo galantuomo fuggì di prigione e si ricoverò nella chiesa di San Marco, come i Procuratori gli assegnarono 12 soldi al giorno perchè facesse *neti li marmori,* e come il Consiglio dei X gli diede un salvacondotto per compiere la sua pena in quel sacro luogo e in quell'opera, salvo ad essere ripreso, quando tentasse scappare. Allorchè il Sanuto dettava i suoi preziosi ricordi la pulitura durava da parecchi mesi, e il galantuomo aveva *lavorato sì ben come si vede, e rinovà tuta la chiesia che par sia fata nuovamente, mostrando la beleza dei marmori e colone porfide e serpentine; e cussì va lavorando e stanzia lì in chiesia. Hora li è concesso e assolto con questa condition, che 'l debbi star anni 5 continui in questa terra a lavar e compir dita chiesia* ... E con queste parole d'un cinquecentista pieno di buon senso, che amava davvero la sua Venezia e la sua basilica, si possono finire le citazioni.

Del resto, il provare con documenti, che i marmi, dacchè la chiesa esiste, devono essere stati ripuliti, è proprio un voler sciupare la fatica e il tempo. O come si fa egli a supporre, che in quelle navi e in quelle cappelle, dove dal milledugento s'è continuato sempre a lavorare, non foss'altro per fare musaici, per disfare musaici, per rifare musaici, per riparare musaici, dove si sono alzati centinaia di ponti e di armature e di castelli in legname, nessuno abbia mai levato gl'imbratti di ogni sorta, o l'abbia fatto come usano i domestici, spolverando nei salotti i gingilli delle cantoniere, con il piumino? È da stupire, non che abbiano, innanzi al 1838, nettate sempre e rinettate, ora qua ora là, le pareti, ma che dal 1838 in poi non abbiano continuato a farlo.

Torniamo dunque alle nostre esperienze.

Andato di nuovo, poche settimane appresso, a Venezia, ebbi occasione di fare quello che desideravo. Pregai che mi

portassero una gran secchia d'acqua, verificai ch'era acqua schietta, domandai degli strofinacci o, meglio, strofinacciuoli di pannilini stracciati e morbidi, e con le mie proprie mani, delicatamente, mi posi all'opera. Passavo gli strofinacci due o tre volte sulla superficie del marmo; risciacquavo e astergevo di nuovo, finchè non uscì nessun sudiciume. Con un panno secco asciugai.

Gli effetti del mio lavoro, se qualche veneziano, per onesta curiosità, avesse bramato esaminarli, l'avrebbe potuto fare quando gli fosse piaciuto.

Accostandosi ad uno dei grossi piloni quadrati, che reggono la cupola di mezzo, quello a sinistra di chi entra nella nave maggiore; guardando la faccia di esso, che corrisponde al braccio traverso e sta di contro al grazioso altare di stile del rinascimento, una delle gemme non bizantine della chiesa, avrebbe veduto, all'altezza cui può giungere il braccio d'un uomo non piccolo di statura e montato sul sedile marmoreo, un cerchio, un ovale irregolare più chiaro del campo che lo circondava. Poi, salendo i gradini del presbiterio e, giunto quasi all'altar maggiore, voltandosi per osservare il lato del pilone, che sta a sinistra, e che, nascosto in basso da un armadio di legno intarsiato, prospetta il reliquiario in pietra di stile gotico, tutto a gugliette, a nicchiette, a statuette, un'altra delle gemme non bizantine della chiesa, avrebbe veduto, più in su dell'armadio, una larga tinta assai scura e ai lati degli spazi informi assai chiari.

Prima osservazione: nel pilone della nave il cerchio lavato era di una tinta molto più carica, dorata, piacente di quella che presentino al basso gli stessi specchi di marmo, lì dove da secoli le spalle e il dorso della gente seduta li va continuamente fregando e lustrando. Seconda osservazione: quel cerchio, dopo un solo mese, toccandolo col fazzoletto bagnato, trasmetteva già una qualche non leggiera sporcizia. Nell'altro pilone, quello del presbiterio, le cose notate riesci-

vano anche più palmari; ma lì si avvertiva inoltre incontrastabilmente questo fatto, che coll' andar degli anni, non solo il tono del marmo, ma qualsisia venatura o screziatura andavano al tutto scomparendo sotto la crosta lurida. Vi sono lì quattro lastre grandi e rettangolari, unite a *macchia,* come si dice, *aperta,* cioè segate da un unico masso, e combinate poi di maniera che i bizzarri disegni formino una perfetta euritmia intorno ai quattro angoli centrali. Dove era stato lavato, o dove gli scaccini e gli operai, per appendere parati o piantar candelotti, salgono sovente e s'appoggiano e, senza volerlo, stropicciano, lì si ammiravano le lastre bellissime a fondo già bianco e a ghirigori azzurrognoli, inquadrate da liste d' un bel verde vivace; ma dove la lebbra untuosa era da un pezzo lasciata in pace, non si scorgeva altro che un colore bruno di seppia, come di legno annerito e fradicio, sicchè bianco e verde, fondo e disegno, apparivano la identica cosa. Nel presbiterio, s'intende, il fumo de' ceri e degl' incensi lavora più presto; ma nel rimanente della chiesa (la esperienza di pochi mesi lo mostra) il fumo non impiega, a fornire lo stesso lavoro, che pochi anni.

E questo offuscamento sarebbe, a sentire certuni, l'ideale! Ingenui veneziani, che recavano da lontani paesi, con tanta spesa e con tanto travaglio, i marmi variopinti, per ornare la chiesa del loro santo patrono! Poveri grulli, che ammiravano lo splendore e la varietà di quelle impiallacciature sontuose! Marmo prezioso o pietra volgare, con tale crosta sopra, è tutt'uno.

Desidero sgomberarmi innanzi due obbiezioni.

La prima è questa: che lo strato di lordura, più o meno compatto o trasparente, conservi i marmi. Io posseggo una lettera del compianto professore Bizio, insigne chimico veneziano, la quale non è priva di una cert' aria di canzonatura verso di me, che lo avevo fatto pregare di favorirmi un parere intorno a questo argomento. La lettera dell'8 giugno 1884

principia così: *Poveri marmi se la conservazione loro fosse affidata a codesta meschina corazza di polvere!* e continua: *I posteri potranno ammirarne la secolare resistenza, quando anche non fosse da noi prestato nessun culto alla taumaturgica virtù della sporcizia.* La lettera non aggiunge altro: lo scienziato non si degna neppure di esporre le ragioni della sua evidente sentenza; ed io, confesso, mi sono un poco vergognato di essergli parso tanto semplice.

La seconda obbiezione apparisce pietosa verso le magagne del monumento. Bisogna fare come il figliuolo di Noè, coprirne le vergogne; ora voi per l'appunto, dicono, le volete scoprire, poichè, alzando il velo, il quale mette in una cara penombra ogni cosa, fate che brillino al sole le fenditure, le spaccature, le sfaldature de' marmi e i tasselli e i restauri vecchi e recenti.

I malanni, rispondo, non sono tanto gravi quanto vi piace supporli; ma le grinze e le rughe dell'antico vi danno noia? Come va che dall'una parte lo volete rispettare codesto antico nelle sue manifestazioni tutte transitorie ed estrinseche, e dall'altra vi ripugna di mettere in mostra ciò che è davvero il segno rispettabile della maestosa vecchiaia? Se i restauri moderni sono fatti male, consigliate che si rifacciano bene; ma, per nasconderli, non esigete che rimangano sconciamente annebbiate, insieme con i restauri, anche le opere vetuste.

Qualcuno dei conservatori, nemico dei lavacri, scende, per dire il vero, ad una concessione, parlando all'incirca nella seguente maniera: — Allorchè l'affumicatura diventi così grumosa da rubare affatto la vista dei marmi, che le stanno sotto, come nel pilone del presbiterio ed in molti altri luoghi, laviamo pure, in nome del cielo; ma, finchè ciò non avvenga, si rispetti con devotissimo scrupolo codesta caligine, la quale mette la basilica in un ambiente di sì alto mistero, la solleva in un cielo di sì soave poesia, e garba tanto ai pittori.

Si dovrebbe dunque nettare di qua e non nettare di là? Chi sarà giudice del momento in cui convenga adoperare lo strofinaccio o la spugna? O non sarebbe lo stesso come andare intorno per la chiesa con un pentolino di colore, velando i marmi lì dove il velare, come gli artisti dicono, *fa bene?* Un procedimento consimile fu praticato, non in San Marco, ch'io sappia, ma sopra i migliori quadri di scuola veneta dai liberatori francesi, dopo che li ebbero portati quale bottino nella lor capitale. Parendo a quei restauratori che alcune delle tele non avessero abbastanza di *colore dorato veneziano,* le spalmarono con una velatura di asfalto o di succo di liquirizia. Conciarono, per dare un unico esempio, in questo modo il quadro dell'*Anello,* che sta nell'Accademia di Venezia, famosa opera di Paris Bordone.

I quadri di Paris Bordone, di Bonifazio, di Giorgione, degli altri sommi si giudicano anche al dì d'oggi stupendi; ma non sono più quelli, che erano il giorno in cui uscirono dalle prodigiose mani dei loro autori. Non solo i colori si andarono alterando, ma si alterarono in diversi gradi: il cielo, per esempio, più assai delle carni, i gialli più dei rossi, e via via; talchè si è creata una diversa relazione di parti. Sarebbe peggio di barbaro, cretino, chi pretendesse di rinnovare col restauro la primitiva scala di accordi; ma io non ho mai udito che da una tela non si possa levare l'imbratto della polvere, o che si debba togliere a una parte del quadro e all'altra no.

Ora, se i musaici fossero tutti di smalti e perfettamente eseguiti, come quelli della cappella dei Mascoli, la loro alterazione apparirebbe insignificante: lo smalto non muta, e il vetro, che ricopre, anzi tiene inviscerata in sè la foglia d'oro dei fondi, non si corrompe in misura notevole. Oltre a ciò i musaici si lordarono sempre meno delle pareti, essendo per la massima parte nelle vôlte e nelle cupole, che guardano dall'alto al basso, e più lontani dal fumo grave

dei ceri; senza dire che vennero, in differenti occasioni, riparati e ripuliti. Ma i musaici, come ho già detto, non sono tutti di smalti, anzi in alcuni le parti eseguite con tesselli di marmi e di pietre abbracciano, oltre le carnagioni e le nuvole e i bianchi delle prospettive, anche qualche panneggiamento. Altri non si possono dire liberi da velature, più o meno dense di colore, come quelli della vôlta sopra la porta maggiore, figuranti le storie dell'Apocalisse, noti per la causa contro l'impresa, la quale li rifece nel 1869 e venne, undici anni dopo, accusata di avere impiegato il pennello per accordare certi toni non bene riesciti nella sottostante opera musiva, ed ancora più noti per il processo intentato nel 1563 ai fratelli Zuccati, con la imputazione, provata veridica, di avere addirittura dipinte sul campo d'oro alcune delle sette chiese portate dagli angeli e qualche parte delle nubi.

In questo importantissimo processo, cui ci fermeremo a lungo in un altro capitolo, una sola deposizione occorre qui ricordare, quella di un musaicista, Gerolamo Vinci, il quale parlava così: *Sempre i vecchi et anche io ho lavorato de musaico puro, senza colori ne penello; vero è che nella ligadura delle piereselle o commissure de essi musaichi dove se vede la calcina, che liga una pieresella con l'altra, se suol dar de color per tenzer le calcine acciò no restino bianche, et doppo che il color ha fatto presa in la calcina se lavano zoso, et resta campo de mosaico netto, et segondo che i campi sono di diverso color cosi anche si dà el color alle calcine... et non si adopera ogli, ma acquarelle pure un poco tente.*

Ora dunque, se gli smalti non si alterano, si altera bene un poco l'apparenza in codesti interstizi di cemento colorato, e si alterano le *piereselle* di marmo; ma (questo ci importa) l'alterazione può corrispondere nel tutt'insieme a quella che i marmi delle pareti e delle sagome hanno realmente subìta, non all' altra affatto apparente e tutta bugiarda della superficiale lordura.

Veniamo finalmente all' essenziale. Vi piace sì o no il *colore del tempo?* Lo volete sì o no il *colore del tempo?* — Sicuro che ci piace, sicuro che lo vogliamo.

Il tempo, signori miei, ha compiuto sui marmi, tanto all'esterno quanto nell'interno, il debito suo, e con la stessa coscienza al di fuori e al di dentro. Di fuori l'alternarsi continuo del sole, della pioggia, delle nebbie, del freddo, del gelo; di dentro la luce sparsa, l'umidità continua, la salsedine rinchiusa, le acredini delle espirazioni e delle traspirazioni, i prodotti chimici del fumo, recarono con l'andare dei secoli il loro frutto. Sulla facciata e sui fianchi alcuni dei marmi esposti maggiormente alle intemperie hanno perduta la loro lucentezza, e mostrano in qualche luogo la superficie ruvida, sgretolata, calcinata e biancastra. Guardate ai musaici, che non sono antichi, nei timpani mistilinei sull'alto del prospetto: quelle storie mezzo svanite sovrabbondano di tesselli di marmo. Nell'interno i marmi sono più coloriti. Fermatevi a quelli degli altari, degli amboni, delle transenne, osservateli tutti dove la sporcizia non li sfigura; e se avete una lettera o un giornale in tasca, mettetelo lì accanto.

Confrontate. Che differenza dal bianco! Il fondo è di color di terra di Siena, un dorato carico ammirabile, o un grigio scuro e gentile. Eppure il fondo di quei marmi in origine era candido come il latte, come la neve, come lo zucchero, più candido del foglio che tenete in mano. Il tempo non è stato pigro; ma la sua tavolozza non lavora sulla superficie soltanto: le sue coloriture si cacciano dentro nei marmi, secondo la loro porosità, uno, due centimetri, invadono alle volte uno spazio anche maggiore, talchè, dopo avere raschiato e passato di pomice, levigando e lustrando di nuovo, ricompare identica, tenace la tinta primitiva, modificata e abbellita dal paziente lavoro dei secoli. Nei marmi dell'interno, rimasti lisci e lustri, per ridonare agli occhi di tutti la stupenda e oramai quasi inalterabile pittura di quelle

centinaia e centinaia d'anni, basta levar di mezzo la polvere e la fanghiglia.

Certo, il volto abbronzato dal sole s'addice bene al vecchio soldato: il bianco intorno alle pupille sembra più bianco, e conferisce agli occhi una bella espressione di coraggio e di fierezza; ma non è proprio indispensabile che il soldato non si lavi la faccia. La Sposa cantava: *O figliuole di Gerusalemme, io son bruna come le tende di Chedar, come i padiglioni di Salomone.* La rosa di Saron, così bruciata, doveva somigliare alle forti montanine, snelle come cavrioli, che si vedono dopo il tramonto scendere dai viottoli sassosi ed erti, ridendo e cantando, e delle quali un poeta realista, che, se ci avesse pensato, non avrebbe voluto le abluzioni neanche in San Marco, diceva con ammirazione:

Raro nell'onda limpida
Il loro corpo adusto usan tuffar.

Tra l'uno e l'altro lavacro passa, è vero, una differenza degna di nota: a noi, per lavarci, occorre il sapone; per lavare i marmi di San Marco basta acqua schietta.

Riepiloghiamo, com'è costume dei pedanti, i principali punti dell'argomentazione.

1.° Il sudiciume è tutto superficiale, ed affatto estrinseco al marmo su cui si deposita.

2.° Il marmo, dopo lavato e asciugato, serba la sua lucentezza e mostra una tinta generale bellissima, datagli dal tempo, incomparabilmente più carica di quella che aveva in origine, ed in perfetto accordo con l'intonazione dei musaici.

3.° Il sudiciume dunque svisa o nasconde la vera *tinta del tempo.*

4.° ed ultimo: Chi vuole la *tinta del tempo* deve necessariamente lavare.

II.

MIRACOLI E LEGGENDE

Il libro, che ho sotto gli occhi, pare, a vederlo, una magnifica edizione italiana del secolo XVI, con i suoi caratteri nitidi, con la sua carta a mano, gialletta, solida, finamente granellosa, intonsa: una di quelle edizioni, che contentano gli occhi e sfidano i secoli. A leggerlo, si trova chiuso nelle 340 pagine di 4° grande tutto ciò che gli archivi hanno dato sinora, frugati da occhi di lince, sul conto della basilica, la quale era chiamata la chiesa d'oro, il tempio aureo; e vi sono aggiunti i brani dei più vecchi libri stampati, ove parlano del monumento, documenti anch'essi; e ogni cosa ordinata, corretta, riveduta da uno dei più abili maestri di cartacce ammuffite, da uno di quegli eruditi rari, avidissimi nel raccogliere, liberalissimi, dopo avere ammassato, nel donare, e, pur troppo! morto da poco, non vecchio, il Cecchetti. E non basta: al volume stanno unite quaranta tavole, contenenti un 130 eliotipie, riproduzioni di musaici, di incisioni, di quadri, di disegni, di epigrafi, di antiche scritture: un mondo di roba curiosa, relativa alle carte, messa insieme dalla eroica pertinacia di un editore. I *Documenti per la storia della Basilica di S. Marco,* pubblicati da Ferdinando Ongania, salgono quasi a un migliaio e si leggono, eccetto gli ultimi, come un romanzo. Vi brilla l'ingenuità allegra del

dialetto scritto e specialmente del dialetto parlato, riferito dai segretari con una fedeltà, con una vivacità, che ricordano Carlo Goldoni. Ed il poco latino è tanto grosso, che lo intende chiunque, e fa sorridere; e da per tutto si nota, nel male e nel bene, una certa andatura patriarcale, condita di astuzia.

È un peccato sciupare la naturalezza di codesti documenti parafrasandoli, come usano gli scrittori. Perchè sostituire le nostre frasi artefatte, i nostri periodi rettorici alla verità viva? Perchè fare dell'originale un ritratto? Noi vorremmo, purchè ci riesca, porgere quì il sugo di alcuni dei fatti cui diede origine od occasione la fabbrica della basilica d'oro; ma il sugo, per noi, non istà proprio nel fatto in sè, sta in certi accessori, in certe minuzie, in certi aspetti curiosi dei personaggi e degli eventi.

Per esempio, nel lungo processo celebre de' musaicisti, commedia perfetta, dove attraverso alle deposizioni s'intravedono il carattere, il costume, quasi direi la figura di chi parla, dove si scende dai giudizi del venerando Tiziano, del Tintoretto, di Paolo Veronese, tramezzo alle invidie degli emuli, alle insinuazioni dei malevoli, alle bugie dei colpevoli, sino alle testimonianze degli organisti, dei cantori, dei garzoni, degli scaccini, noi ci compiaceremo più in queste ultime ciarle sincere, che non nelle prime deposizioni degne davvero della maestà della storia.

I documenti non sono la storia dell'edificio, massime nei suoi vecchi periodi. Giovano sì, ma non bastano; anzi può darsi, e si dà in qualche caso, che il documento sembri contraddir l'edificio. Allora ha torto il primo e ragione il secondo. La scoperta che, durante i vari e radicali restauri, fu fatta in questi ultimi anni della chiesa laterizia di stile lombardo, sotto le lastre di marmo, le colonne, le sculture, i musaici, gli splendori della incrostatura tanto ammirata, vale più di mille pergamene a chiarire le vicende antiche

del tempio. Che cosa narrano le cronache, non più vecchie del secolo XVI o XV? L'una dice che l'anno 1070 fu finita di fabbricare la chiesa *di piere cote,* l'altra registra che Domenico Selvo, doge dal 1070 al 1084, ne fece una grande opera maravigliosa, mentre prima era *de parè zoè de ligname.* Può essere stata di mattoni o anche di legname; ma quella chiesa fu gettata a terra, *botà a tera,* come nota un terzo cronista, o rifatta in altro modo, come avverte un quarto, *nobile et excellente, richa et triumphante,* o solamente ingrandita, come sembra scrivere un quinto? Ha risposto in parte e risponderà anche meglio l'edificio, il quale parla dei monumenti, che lo generarono, italiani e stranieri; mostra le spoglie delle quali s' adorna, pigliate dall' oriente o cavate dai templi abbandonati e rovinosi dell'estuario; indica le vestimenta fatte apposta per il suo dorso; accenna, dal più al meno, alle date con il proprio linguaggio di linee e di colori.

Prima del doge Selvo, stando ai documenti (ed il più vecchio, il solo sincrono alla vera fondazione del tempio è forse un frammento della *Cronaca Altinate*) s'erano succedute in quel luogo due chiese o tre. Un po' gli abbagli dei cronisti sui dogi e le sviste sugli anni, un po' quella maledizione, comune a tutta la storia architettonica, dello scambiare le riedificazioni con i restauri, gli ampliamenti con le ricostruzioni, un po' gl' incendi, non rari allora e fatali: tutto ciò contribuisce a fare che si trovino parecchie date diverse di cominciamenti, di compimenti, di consacrazioni, anche prima che Giustiniano Partecipazio, doge dall'827 all'829, avesse *chomenzà a far hedificar vuna gliexia granda . . . al mejo che elo potè . . . non miga si granda nè si bella nè si ben fabrichada chomo la he anchuo.* Sopravvenuta a Giustiniano la morte, *la qual non si può fozir,* la basilica venne finita dal suo fratello Giovanni, che vi allogò il corpo di san Marco, recato da Alessandria a Venezia, come tutti sanno, per opera di Bon da Malamocco e Rustico da Torcello. L'avevano na-

scosto fra l'erbe e la carne porcina. " Quelli (narrava il Sabellico nel 1487) a chi era sta dato l'impresa del portar la sporta funo avixati che a tutti quelli, che venivano per cercar, dovessero cridar Ganzir: la qual parola apresso de quelli Barbari significa porco; e finalmente gionseno a la nave, e li involtono el corpo nele vele e ligano ale antene. Come presto fossero per partirsi, el tacono all'alboro, aciò che quelli che solevano cercar in nave, come se fa nel partir, non trovassero el pretiosissimo furto. „ E cominciò grande fortuna di mare, e l'Evangelista comparve a Bon di Malamocco per dargli una lezioncina d'arte marinaresca, avvisandolo di farcalare le vele, acciocchè la nave, spinta dalla forza del vento, non si rompesse agli scogli vicini. Così furono salvi e giunsero a Venezia, dove la santa reliquia fu ricevuta dal popolo con feste e canti e suoni e allegrezze e dal clero con *laude* e *odori suavi*. Il corpo venne deposto nella cappella del palazzo del doge. Ma non era la prima volta che san Marco capitasse a Venezia, poichè *essendo vivo e a caso navigando in Acquileia,* giunto nei luoghi della laguna, dove poi fu piantata Venezia, udì in visione da una voce celeste *lui dover in tal terra con li ossi soi giacer.*

Dalla cappella del palazzo il *pretiosissimo furto* passò, come abbiamo visto, nella chiesa riedificata apposta, la quale *bruzò meza,* altri dicono *gran parte,* un altro dice addirittura *se abrusciò* e gli annali latini registrano che rimase combusta o cremata o concremata, quando il popolo, inferocito contro Pietro Candiano IV, corse al palazzo e lo assalì e l'incendiò, sicchè al doge non rimase altro scampo che la fuga, ma fu scoperto e, insieme con un suo figlioletto, che teneva in braccio, trucidato. Succede a codesto prepotente un santo, Pietro Orseolo, *lo qual per la sua santitade et per lo so bon portamento de la religion ello refuda lo dogado, ma pure ala fin a pregiera del puovolo azepta. E chostui del suo proprio aver redificha la giexia de misser san Marcho*

ello dogal palazzo apresso la gliexia. In mezzo a tante vicende dell'edificio, si perdette la memoria del luogo in cui giacevano le reliquie dell'Evangelista. " Non era persona che sapesse dove fosse el pretioso corpo de messer san Marco, perchè dapoi el bruxar da quella chiexia el non era mai sta trovato et molti dubitava chel fosse arso. Et questo doxe (Vitale Falier) et venetiani pregando lo omnipotente Idio che i aluminasse de chatar questo suo thesoro, fu comandato dizuni per tutta Venetia per tre dì. Et stato questi venetiani in questa contemplation el benedetto corpo de messer san Marcho evangelista miraculosamente destexe il suo bracio fora di una colonna antica che è a modo de un pilastro. „ La volete sentire con le parole di un annalista che scriveva in latino? *Brachium foris per unam colupnam ecclesiae antique miraculo se protendens...*

Veramente la cronaca Bemba non va d'accordo con la cronaca Dolfin, dianzi citata, poichè fa intervenire Enrico *imperator occidental,* il quale, essendo a Treviso, mandò a dire al doge Vitale Falier, che desiderava per sua devozione visitare il corpo del gloriosissimo san Marco, il che dalla Signoria gli fu *benignamente concesso.* Andato dunque a Venezia, e ricevuto *come a tanto Principe si conveniva,* fu condotto con grandissima e onoratissima compagnia lì dov'era credenza che stessero le reliquie del santo, *et con molte luminarie et con molte pompose e divote cerimonie* aperto il ripostiglio, non rinvennero nulla. Potete figurarvi lo scompiglio e il cordoglio. Dopo il triduo del digiuno e delle processioni, alle quali l'uomo di Canossa e dei tre assedi di Roma e dell'antipapa, *con molta humiltà* prendeva parte, il famoso braccio comparve, mentre cantava la messa grande *un Arcivescovo venuto con l'imperatore,* e questi e il doge e il popolo, inginocchiati, *con gli occhi pieni di lagrime, ad alta voce gridavano misericordia.* Fatto rompere la colonna, levarono il miracoloso corpo e, cantando, lo deposero con grande reverenza *in un luogo secretissimo della chiesa.*

Ci si riappicca qui a Domenico Selvo, del quale abbiamo toccato, e che fu l'immediato predecessore di Vitale Falier. Ma non è da passar sotto silenzio, al proposito di codesto smarrimento, una cosa maravigliosissima: la quale è questa, che uno dei nostri cronisti tenti di ragionare, mettendo nella narrazione, in istile dimostrativo, un pizzico di critica storica. Stefano Magno negli *Annali del Mondo* nota che non può essere stato Pietro Orseolo I a fabbricar la basilica quale oggi si vede, poichè Ottone III, imperatore, e poi Leone IX, papa, andarono *a visitar dito corpo, el qual, se oculto fuse stado non haverieno visitado: deinde eso Piero Orsiol alhora non fabricò questa giesia in la forma che è al presente, sichè alhora fuse fato questo pilastro.*

Il trafugamento del corpo dell'Evangelista, con i musulmani che si turano il naso per il puzzo di carne porcina, l'arrivo a Venezia, gli altri accidenti curiosi, sono figurati nei musaici della basilica, alcuni dei quali stanno riprodotti nelle tavole unite al volume, di cui ci andiamo occupando; anzi un'antica miniatura, che mostra il prodigio del braccio e il doge e la Signoria ed il clero, si vede, ridotta ad incisione, in testa alla prima faccia dei documenti. L'arte ha dato altresì forme e colori ad una leggenda piena di poesia, la quale ci fa pensare che in Venezia i documenti, le cronache, le memorie serbano più a lungo che nelle altre provincie d'Italia il loro profumo di fresca adolescenza. Il quattrocento, anche i primi anni del cinquecento hanno un garbo arcaico, una magretta naturalezza, una semplicità, non agreste di certo, piuttosto anzi salata, ma senza ombra di pretensione. E siamo tanto prossimi alla letteratura gonfia, tronfia, scostumata! Siamo tanto vicini alla pompa di colore, alla sontuosità carnale della pittura di Tiziano e degli altri! Bartolommeo Vivarini, Gentile Bellino dipingevano ancora mentre Michelangelo, il sublime barocco, disegnava il cartone della *Guerra*

di Pisa; Vittore Carpaccio lavorava dopo morti Leonardo da Vinci, Raffaello da Urbino, il Francia, Fra Bartolommeo. Di esso Carpaccio non si sa l'anno in cui nacque, nè l'anno in cui morì.

La chiesa di San Marco si può dire che non entri nel vero periodo storico prima della fine del quattrocento. Dominava, dianzi, la leggenda. La natura veneziana non aveva ancora trovato il suo pieno sviluppo rigoglioso; e parrebbe quasi che l'ampia laguna placida abbia opposto per alquanti anni un ostacolo alla invasione dello spirito classico e sensuale del rinascimento.

Sentite dunque la leggenda, che ci ha fatto cadere in queste considerazioni: " Le acque tre giorni inanti le calende de Marzo, de nocte, con subita furia feceno tanto grande inundatione, che tre passi e più in la cità più del consueto se dice essere cresute. La qual cosa, essendo grando segno, dete fede a quelle cose, che il quella notte funo viste da uno piscatore. Qual, vedendo le acque tanto grosse e furiose, era azonto con la barcheta atorno la riva vicina a San Marco. E così spauroso se era posto in quello loco al descoverto. Alhora ogni cosa facendo strepito per acqua e vento, se dice a lui venne tre, i qual con grande instantia el pregaveno li volesse vogare a la giesia de San Nicolò de lido; subito lui, spaventado per la fortuna, disse non voler. Alhora quelli, quasi volendo loro istessi andar, montòno in la barcha. El pescator questo vedendo, benchè non volendo, se mise a vogare. E quando sono gionti alla giesia, se volton a la bocha del porto, in el qual dapoi, come se dice, sumerseno una nave lì portata piena de Diavoli: per comandamento de Dio la fondòno nel turbato mare, e subito venne bonaza. Alhora uno de quelli andò in giesia de santo Nicolò. L'altro a la giesia de sancto Georgi. El terzo retornò al loco con el pescatore dove prima era partito con la barcheta, e benchè lui (il pescatore) stimasse tal effecto non essere senza reli-

gione, niente di meno non dubito domandare, e lui respose al vechio piscator: — andarai al Principo e a li Senatori, li quali te darano degna mercede, ma recordati ordinatamente narrarli quanto hai veduto questa notte. — Disse el pescator: — non me crederano; più presto credo che ognuno me despresiarà, volendo io riferire questo in publico senza alchuna certeza. — El sancto disse: — te dagho questo segno — e detegli un anello, che lui aveva in mano. — Dirai al dux e a li padri, che per nostra bona opera in questa notte noi havemo liberado la cità dal spauroso diluvio. Et aciò non falli, el primo che desmontò fu sancto Nicolò, el secondo sancto Georgi, e io Marco Evangelista, padre della nobilissima cità vostra — e ditto questo disparve . . . „

Se il lettore comincia a volere un poco di bene allo scrittore di queste pagine, gli faccia una garbatezza: rilegga la narrazione che ha letta, e avverta quanto candore di naturalezza, quanta ingenuità di fede brillano nel raccontino. È uno scrittarello del trecento, non è egli vero? Oibò, è un brano delle *Croniche che tractano de la origine de' Veneti, e del principio della Cità, e de tutte le guere de mare e terra facte in Italia, Dalmacia, Grecia e contra tutti li infedeli. Composte per lo excellentissimo messere Marco Antonio Sabellico e volgarizate per Matheo Vesconte de Santo Canciano, con gratia et privilegio.* Il Sabellico stampava il suo libro nel 1487; la traduzione fu pubblicata nel 1506.

D'allora in poi la storiella si ripetè mille volte; ma perdette la sua schiettezza. Ecco, per dire di uno, il Doglioni, l'anno 1662, nel libro delle *Cose notabili et meravigliose della città di Venetia,* rifà il raccontino coi fronzoli e con le gale. La burrasca, dipinta in poche parole rapide e potenti, diventa una *orribile e spaventosa procella di venti, tempeste, pioggie, e con tante acque, che, incominciando il mare ad alzarsi, non si credeva altro che la fine del mondo.* Invece dei tre, che scendono insieme in barchetta, avvolti in un sì cupo

mistero, il Doglioni, come il Sanudo ed altri, ne fa scendere uno soltanto; il secondo aspetta a san Giorgio, il terzo al Lido. Soppresso il dialoghetto ammirabile tra san Marco ed il pescatore, è aggiunta, in compenso, una descrizione fiorita dell'incontro in mare fra la barchetta e la nave carica di demonii. Lo stesso Marin Sanudo, tanto, diremo, innocente nella sua grazia di scrivere, citando il Sabellico aggiunge nuovi particolari. Insiste sulle promesse di buon pagamento fatte dai santi al rematore vecchierello; sminuzza i dialoghi; avverte come la galera dei demonii volasse per sommergere e inabissare la città, e fa che san Marco, dopo avere girato l'impegno del promesso pagamento al Doge ed ai Procuratori, incarichi il vecchio di narrare ad essi come la causa dello spaventoso pericolo fosse un maestro di scuola, il quale aveva dato l'anima sua al diavolo e poi s'era impiccato.

Se volete vedere la gran tempesta di mare, andate nella pinacoteca dell'Accademia di Venezia. Qualcuno, seguendo lo Zanetti ed il Lanzi, la dice dipinta da Giorgione; qualcuno, aderendo al Vasari ed al Lomazzo, la proclama opera di Palma il Vecchio; qualcuno finalmente, accogliendo un cenno del Sansovino nella *Venetia descritta,* la crede di Paris Bordone. Pare che il quadro sia in realtà dal Palma, con la sua nave a vele spiegate, sbattuta dalle onde, piena zeppa di diavoli e tutta fiamme e fuoco, con il palischermo in cui remano disperatamente quattro uomini nudi, e con l'altro uomo nudo a cavallo d'un mostro marino. Sembra che, bruciata parte della tela in un incendio della Scuola di san Marco, Paris Bordone abbia rifatto la barchetta dei tre santi, dove san Giorgio, in armatura, si esercita a vogare insieme col barcaiuolo; e sembra in fine che una terza mano aggiungesse un secondo mostro marino, senza contare le zampe bestiali dei vecchi restauratori. Comunque sia, il Vasari scrive di non avere mai veduto *la più orrenda pittura di quella,* e sente tremare la tavola, come se gli stesse proprio innanzi agli

occhi ciò che mostra dipinto, furia del mare, impeto dei venti, lampi del cielo, disperazione dei diavoli.

Codesta leggenda rimase un gran pezzo nella fantasia dei Veneziani. Non solo la pittura se ne impadronì, ma fu rappresentata col mezzo di quadri plastici viventi: una volta, fra le altre, intorno al 1590, quando capitarono a Venezia alcuni principi Giapponesi, in onore dei quali il Senato decretò una processione solenne. Vi presero parte tutte le congregazioni, i canonici col primicerio, il clero, che portava reliquie, fra le quali il dito di san Marco e l'anello del pescatore, la Signoria ed il Doge. Le sei Scuole principali sfoggiarono le proprie ricchezze, e su grandi *solari* o palchi mobili recarono *rappresentazioni composte tutte di giovanetti e donzelle.* C'era Venezia regalmente vestita, con ori e gemme di straordinario valore, sotto ad un baldacchino da cui pendevano nappe di perle, circondata da fanciulli, che cantavano inni di lode: e questo solo *solaro* costava *più di un mezzo milione.* C'era il regno di Candia con le sue sette isole, figurato in una giovane con sette fanciulle; ed altre fanciulle simboleggiavano la Lombardia, la Marca Trivigiana, l'Istria, il Friuli, le provincie di terra ferma. C'erano Adamo ed Eva con il serpente avviticchiato all'albero, *un fanciullo accomodato dal mezzo in giù in forma di serpe.* C'era la Decollazione di san Giovanni Battista, con Erodiade, *e fu mirabile la dimostrazione di questo fatto, composto di persone vive, vedendosi il corpo del precursore senza il capo, ed il capo in mano del carnefice senza il corpo, essendo artificiosamente nascose quelle altre parti.* C'erano sant'Erasmo innanzi al boia, che gli cavava le budella, sant'Isaia segato per mezzo, i tre fanciulli nella caldaia, *con fuoco naturale, benchè leggiero* (manco male) *di sotto;* e poi Davide, Mosè, Maria Vergine, Gesù Cristo, tutti i personaggi del vecchio e del nuovo testamento; e poi l'Abbondanza, le Stagioni dell'anno, l'Avarizia, la Vanità, tutti i vizi e tutte le virtù: e centinaia di

fratelli con candele, e altri che andavano spargendo acqua rosata, e angeli pedestri, e mori, e da per tutto doppieri, torcie, stendardi, arazzi, broccati, fiori. Suprema allegria degli occhi, che soltanto la Venezia del cinquecento poteva dare.

Ma, in mezzo a tante magnificenze, mi scordavo appunto di dire ciò ch' io volevo: alcuni dei *solari* figuravano la barchetta con i tre santi quando andarono al Lido, la nave con i demonii sprofondata in mare, e il pescatore innanzi al doge, con l' anello in mano, poichè avete da sapere che codesto pescatore, *subito facto giorno,* come dice il Sabellico, andò alla corte e presentò il segno, raccontando *al dux e a li padri* ogni cosa, dal che nacque lo smagliante quadro di Paris Bordone.

Questo del pescatore non fu il primo anello dato dall'Evangelista; egli ne aveva, assai prima, regalato un altro. Il caso del pescatore seguì l'anno 1339 o 1340; l'altro caso risale al 1094, quando l'Evangelista mostrò, come sapete, il braccio fuori del pilastro. Nella mano aveva un anello d'oro, il quale destò subito la devota concupiscenza di molti, e segnatamente di messer Domenico Dolfin; ma il santo fece per un buon pezzo orecchie da mercante, finchè impietosito del gran pregare e lagrimare del Dolfin, glielo diede. L' anello, rimasto lungo tempo in quella nobile casa, fu poi donato da uno della famiglia alla Scuola grande di san Marco, e, poco appresso, rubato. Il ladro n' ebbe un esemplare castigo, non meno dell' altro, astutissimo, lo Stamati di Candia, il quale aveva fatto tanto bene la pentola, ma si scordò il coperchio.

All'imbrunire, nascondendosi dentro nel Battistero, che ha uno dei muri comune con il luogo del tesoro, dopo chiuse le porte, levava dietro l'altare una lastra di marmo, e si metteva pian pianino a lavorare a un buco. All'alba, rimessa la lastra, quando aprivano la chiesa egli, prudentemente, sbucava fuori e se ne andava, pacifico, a dormire, portando in

un sacchetto i rottami della muraglia scalzata. Così, dopo molte notti, dischiuso l'adito, rubò a man salva; e, perchè non aveva complici, il ladro non si trovava, ad onta dei larghi premi promessi a chi ne sapesse dare novella. E lo Stamati zitto; ma il silenzio gli pesava. Aveva in calle delle Ballotte un suo amatissimo compare, al quale, prima di partir da Venezia, fattosi giurare il segreto, svelò, compiacendosene, con tutte le minute circostanze il bel fatto, e per memoria gli donò, con generoso animo, uno stragrande rubino, che poi fu posto a ornare il corno ducale. Il compagno, appena potè, via di corsa a riferire ogni cosa ai Signori X; talchè lo Stamati, pigliato subito, dovette confessare e restituire ogni cosa. Solo ebbe, all'ultimo momento, una fantasia di grandezza: pregò che lo appiccassero con un laccio d'oro. E venne benignamente esaudito.

Si mostrò ancora più benigno san Marco, volendo che scapolassero e punizione e peccato altri due ladri, dei quali una cronaca latina, custodita già nella Procuratia della chiesa, narrava le gesta. Intendevano di rubare le gemme della Pala d'oro due galantuomini d'Este, l'uno chiamato Antonio e l'altro Giovanni. Entrarono quatti quatti nella chiesa sull'imbrunire: Giovanni si nascose in una pila d'acqua benedetta, Antonio sopra un certo tabernacolo. Faceva freddo: era verso la fine del mese di gennaio, la sera di un venerdì, l'anno 1399. Suona il vespro, serrano le porte; ma i ladruncoli avevano fatto i conti senza il sagrestano, il quale, nel compiere il suo solito giro, scoperse Antonio e, tiratolo giù dal suo nascondiglio, cominciò a interrogarlo. Antonio, senza perdersi d'animo, rispose che, avendo ferito un tale nella via e temendo dei birri, s'era rifugiato colà, e si raccomandava per carità al sagrestano, uomo di buona pasta, il quale, impietosito, condusse il furfante nella propria casa, e, dopo avergli dato da mangiare e da bere, lo lasciò andare con Dio. Giovanni intanto era rimasto solo a battere i denti. Fatto giorno,

scese dalla pila dell'acqua santa e sgattaiolò fuori di chiesa. Ma quei due erano ladri di carattere fermo: risoluta una cosa, bisogna compierla. Studiano, senza parere, ogni angolo dell'edificio, tentano, come per giuoco, ogni serratura, e si accorgono che il catenaccio del Battistero è sconnesso. Lo rompono, di notte, ed entrano in chiesa. Giovanni si mette ad origliare alla porta che conduce nella canonica; Antonio, con un par di tanaglie, principia a scassinare le serrature della custodia della Pala, ch'erano quattordici. Ne aveva tolte già sette, quando ode una voce che grida: *O fili ne facias.* Antonio ristà, ascolta, chiama sommessamente il compagno, ma questi non aveva sentito niente. *O fili ne facias, o fili ne facias.* Antonio comincia a tremare, gli si rizzano i capelli sul capo, e, lasciando sull'altare tanaglie, serrature e chiodi, se ne corre via insieme con il socio dalla parte di dov'erano entrati.

La basilica doveva parere, in fatti, a quegli animi inquieti, così di notte, nel buio, spaventosissima. I lumini delle lampade dovevano gettare intorno una luce oscillante; i marmi lustri, certo, qua e là scintillavano come folletti nelle tenebre; le figure bizantine accennavano, certo, di volere staccarsi dal loro campo d'oro; ed ogni lieve cigolìo del grimaldello, ripercosso dalle larghe vôlte rotonde e dalle alte cupole emisferiche, si ripeteva, certo, in un'eco misteriosa e terribile. Altro che le figure d'uomo, vedute da Alberto Magno nelle venature e nelle screziature dei marmi bianchi, sulle pareti della basilica! Dovevano quei bizzarri disegni sembrare scheletri, arpie, streghe, demonii. Fremevano, senza dubbio, del sacrilegio infame, nel loro arco sopra la porta del Santuario, san Domenico e san Francesco, vestiti negli abiti dei loro ordini, ma, in grazia dello spirito profetico del beato abate Gioacchino, ritratti così nel musaico *molti anni innanzi che nascessero al mondo.* Mandavano, senza dubbio, lampi di santo sdegno dagli occhi di marmo, quando, in punta

di piedi, i ladri passavano dalla chiesa nel Battistero, le tre immagini di basso rilievo, lì accanto: quelle che furono eseguite in Aquileia per ordine di Diocleziano, il quale voleva Giove, Giunone e Mercurio; ma l'artefice cristiano scolpì all'incontro Gesù, la Vergine e san Giovanni, e, recata l'opera innanzi a Diocleziano, gli disse: — Ecco, imperatore, quelli che devi adorare, perciocchè gli altri, che tu volevi, sono Dei sciocchi e bugiardi — e l'imperatore gli fece troncare la testa. Me nel Battistero i ladri, che avevano già la pelle d'oca e le traveggole, credettero certamente di vedere muoversi minacciosa la mensa dell'altare: una santissima pietra ad ogni modo, benchè non si conosca con precisione se fosse quella su cui salì più volte Nostro Signore in Tiro o Sidone a predicare la vera dottrina, o quella su cui sedette presso la fonte, chiedendo da bere alla Samaritana, o quella su cui Abramo voleva compiere il sacrifizio del figlio, o quella finalmente su cui poggiava i piedi Mosè nel ricevere da Dio le tavole della legge. Forse bolliva il sangue di san Giovanni Battista sulla pietra dove cascò la sua testa troncata; forse mandarono dall'attigua cappella un pauroso gorgogliamento i quattro fori dell'altra pietra, dai quali nel deserto il profeta fece zampillare l'acqua per dissetare il popolo d'Israele. Ma, in somma, Giovanni e Antonio, narra la storia, uscirono nella piazzetta di San Marco; non narra se si voltarono indietro, per timore di essere stati scoperti, nè se alzarono gli occhi alla immagine della Madonna Santissima, la quale, fra gli altri miracoli, a chi le accende innanzi una candela e dice devotamente sette *Pater* e sette *Ave,* dà notizia della vita o della morte dei parenti e degli amici lontani, poichè *se la candela si smorza, come avviene anche in tempo sereno e tranquillo, quella tal persona è morta, se non si smorza è viva.*

Dalla medesima Pala d'oro si staccò, il dì 21 luglio del 1575, una pietra preziosa, la quale diede occasione ad uno dei più

candidi fra i documenti della raccolta, e sarebbe un peccato aggiungervi pure una sillaba. Giacomo, guardiano della chiesa, che aiutava Zuane, fante della Procuratia, nell'aprire la Pala, disse: *Guardè, Zuane, che vedo una Zoia, che è abasso sopra l'altar a piedi della palla.* E Zuane, raccolta la pietra, la portò a messer Marc'Antonio Barbaro, procuratore e cassiere, il quale ordinò al fante di tornar a vedere se ce ne fossero altri pezzi; e il fante andò e, levati dal castone altri tre frammentini e la foglia d'oro, portò ogni cosa a Sua Signoria Chiarissima. Lo stesso giorno *li detti pezzetti di essa pietra furono mostrati a Mastro Iseppo orese in piazza, il qual disse: queste pietre sono de saffil intrigato di pochissimo valor.*

Non erano di poco valore, anzi avevano un pregio inestimabile gli ori e le gemme del Tesoro, lasciando stare la santità delle reliquie; ma il discorrerne ci farebbe andare assai per le lunghe. Non di meno bisogna toccar di un incendio descritto in un cospicuo documento del 1265, che ci è fatto conoscere da varie copie del secolo XVI, e che contiene il processo del miracolo di alcune reliquie, salvate trentaquattro anni prima dal fuoco, e la autenticazione della verità del miracolo per parte del Sommo Pontefice. Dichiarano i testimonii come nel primo sonno, *primum somnum,* una gran moltitudine di gente si svegliò e corse a vedere le fiamme, le quali uscivano dalle stanze dal Tesoro; e, mentre venivano chiamati i Procuratori, che tenevano le chiavi, il Santuario già era diventato una fornace, *ad modum fornacis accensum.* Tutto fu inutile. Colarono i metalli preziosamente lavorati, si perdettero le gemme rarissime, il rimanente si ridusse in cenere od in carbone; ma ecco, in mezzo a queste rovine, appariscono prodigiosamente intatti il cranio di san Giovanni Battista, il legno della Santissima Croce, ed una *ampullam christallinam cum cartulina ligata in collo, ubi scriptum erat: Sanguis Christi.*

Come mai l'ampollina giunse in Venezia? Ecco: c'era una volta, in una città di Soria, un ebreo, il quale prese a pigione una casa e vi andò ad abitare. Ed era tanto buia che, nella sua camera da letto, non vide l'immagine di Nostro Signore, dimenticata colà dal precedente inquilino. Ben la vide un altro ebreo, il quale andò di corsa a rivelare il fatto ai rabbini, ai dottori e alla plebe. Grande scandalo, grande ira. Precipitano nella stanza oscura, ne cavano il quadro, e, per isfogare la bile, non trovano altro mezzo che quello di martoriar la figura come i loro padri avevano martoriato il Redentore. Sputano sull'immagine, le dánno le guanciate, la flagellano, l'incoronano di spine, le sghignazzano in faccia, l'imbrattano di aceto e di fiele, le conficcano dentro i chiodi, e finalmente, imbrandita una lancia, ne cacciano la punta lì dove sulla tavola sta dipinto il costato. S'oscura il cielo, trema la terra, e a un tratto esce dalla ferita uno zampillo di sangue, del quale tosto si riempiono vasi ed ampolle. Per la via di Costantinopoli una di queste è capitata a Venezia.

Potenza suprema della leggenda! Anche in ciò che meno parrebbe dovesse eccitare la fantasia, voglio dire la materiale costruzione dell'edificio, la leggenda serve ad esagerare, a poetizzare, a far pigliare lucciole per lanterne.

Per esempio, il Sabellico la sballa grossa, scrivendo come l'opera dei profondissimi fondamenti sia più di quella che si vede alzarsi da terra, e la cronaca Scivos la sballa ancora più grossa, riferendo come le fondamenta della torre di San Marco sieno tanto dilatate *quanto sono larghe le doi piazzette*. Ora gli ultimi scavi fatti intorno al campanile per conto di un architetto americano e descritti da G. Boni, mostrano come le fondazioni sporgano dal vivo superiore delle muraglie poco più d'un metro, vadano meno di tre metri e mezzo sotto il piano dell'antico pavimento di mattonelle, e piantino sopra uno ristretto zatterone di rovere e su brevi palafitte di pioppo.

Le pietre vivono e parlano. Ecco il luogo preciso dove il papa mise il piede sul collo all'imperatore, dicendo: *Super aspidem et basiliscum ambulabo et conculcabo.* Sul pavimento si vede in musaico una volpe legata e portata via da due galli: è il Duca Lodovico Sforza cavato dalla signoria di Milano per opera di Carlo VIII e di Lodovico XII — antiveggenza del beato Gioacchino, abate di San Fiore, *homo spiritual et molto servitor de Dio,* del quale abbiamo citato il nome al proposito di altre musive profezie. Si scorgono, pure sul pavimento, due leoni *belli et grassi posti nell'acque,* accanto a due leoni magri stecchiti posti in terra: è l'allegoria della Regina dei mari, che ingrassava nelle acque e dimagrava in terra. I quattro cavalli di bronzo mancano dei finimenti e del morso: fu fatto apposta per mostrare ai popoli della Serenissima, che il Governo non metteva loro nè freno, nè redini — simbolo un tantino bugiardo. Stefano Magno poteva ancora ripetere sul serio quanto narravano alcuni vecchi cronisti, che, essendovi un grosso avanzo nell'erario pubblico, fu discusso se fare una guerra o far la chiesa, e deliberarono di far la chiesa.

Pensavo a queste cose e ad altre nella basilica una sera, ch'era la vigilia del Natale, mentre i sacerdoti mitriati cantavano la loro messa, e l'orchestra suonava abbastanza bene una infame musica, mezzo da opera buffa, mezzo da pantomima coreografica. Me ne stavo appiatato sotto l'ombra di quel grande pulpito di destra, dove saliva il nuovo Doge e, innanzi di essere portato in Piazza, faceva al popolo un discorsetto affettuoso. Guardavo dal mio nascondiglio l'altro ambone diviso a due piani. Una grossa torcia illuminava l'angelo d'oro, che porta il leggìo delle Epistole e spicca sul tono vigoroso dal parapetto di verde antico. Dal leggìo pendeva una striscia di stoffa d'argento, tessuta a fiorami di porpora. Un canonico, seguito dagli accoliti, lento, so-

lenne, dopo saliti gli alti gradini della scaletta del pulpito, brontolò non so quali orazioni. Poi, lento, solenne, scese, risalì l'altra scaletta del secondo piano dell'ambone e, aperto il libro sul leggìo del Vangelo, ch'è sorretto da un'aquila d'oro, ripigliò, sotto il cupolino dorato, a bisbigliar le orazioni. Intanto l'arcimaledetta musica da ballo, Dio volendo, taceva.

Il pulpito immerso in una mezz'ombra piena di guizzi luminosi e scintille, avvolto in una nebbia oscillante, in un fumo, che lo faceva sembrare lontano e immenso, non era una realtà, era una visione. Sognavo gli splendori e gli arcani di Bisanzio, le gemme e i fiori dell'Oriente. Ma in quella fantasmagoria si disegnavano netti, spiccavano precisi, illuminati dalle torcie nascoste dietro le colonne del baldacchino, sul fondo giallastro dei marmi venati, due profili di chierici: l'uno col naso grosso, il mento puntuto, il fronte basso, i capelli neri arruffati; l'altro con la faccia da piccolo Socrate impertinente. Ridevano. In quel momento, non so perchè, i profili dei chierici, una piccolezza reale in un grande ambiente vago, mi parvero la immagine dei documenti, che ho finito di sfogliare.

III.

IL FAMOSO PROCESSO PER I MUSAICI

È un processo assai noto nella storia dell'arte veneziana, il quale, non solamente diede occasione a parecchi studi critici o informativi di scrittori vecchi e recenti, ma porse anche argomento ad un romanzo, mediocrissimo, per verità, composto dalla Sand durante il suo soggiorno sentimentale in Venezia. Non di meno, venendo, nella raccolta di documenti edita dall'Ongania, per la prima volta pubblicati tutti e per intiero gli atti del processo, non mi voglio esimere dal riferirne qualcosa. Aggiungerò che se il lettore proverà una piccola parte del curioso diletto provato da me nel leggere e nell'annotare codeste carte, egli crederà quasi di assistere ad una rappresentazione scenica, tanto si odono chiare e vive le voci delle persone rammentate in quei protocolli.

Non occorrono preamboli: il primo interrogatorio del dì 9 del maggio 1563 fa pienamente conoscere, alla maniera del primo dialogo nelle commedie goldoniane, l'antefatto e nello stesso tempo, come si dice, l'ambiente.

Scenario: una sala della Procuratia *de supra*.

Personaggi: il procuratore Melchiorre Michiel ed il procuratore Giovanni da Lezze, giudici inquirenti; i celebri musaicisti Francesco e Valerio Zuccato, imputati; Tiziano Vecellio, Paolo Veronese, il Tintoretto, Andrea Schiavone, ecc.,

periti; musaicisti della chiesa, preti, il maestro di cappella, l'organista, un cantore, l'orologiaio, garzoni, sagrestani, ecc., testimonii; segretari della Procuratia, che non parlano.

Scena prima: procuratori, segretari ; entra il testimonio Bartolommeo Bozza, musaicista, un poco invidioso, come si vedrà, e maligno.

Uno dei Procuratori: — Sapete dove lavorino ser Francesco et Valerio Zuchati de musaico nella Gesia di San Marco?

Bartolommeo Bozza: — Signori sì... Sopra la porta grande della Gesia.

— Havete visto in questo luoco dove i lavorano alcuni campanieli depenti?

— Signori sì... I campanieli li ho visti a questo modo, che sono depenti sopra il campo d'oro, et per quello ho potuto veder è messedato il color con la calcina insieme, et depenti con il penello.

— Voi che lavorate di tal sorte musaico, lavorate voi a questo modo?

— Signor no, ma l'ordinario è che si die lavorar con le piere sole et non con el penello, et così io ho sempre lavorato da 31 anni in qua.

— Sapete che altri lavorino in questo modo con il penello?

— Non so de altri, se non quel che ho visto, come di sopra...

— Sapete che questi Zuchati nelli altri suoi lavorier habbino usata fraude con il penello?

— Per quello se può veder in alcuni luoghi dove hanno lavorato in detta Gesia par che sopra li musaichi habbino depento et aggiuttato col penello.

— Dechiari in che luoghi.

— Credo mi in quelle nuvole ove è rapresentata l'historia dell'Appocalipsi, che è sotto il volto ditto sopra la porta grande della Gesia, et in diversi altri luoghi, che se le Signorie Vostre vorrano, io ghe li mostrarò...

— Questo Valerio lavoralo di continuo di musaico?

— Per la verità l'è assai tempo che io non l'ho veduto a lavorar, ma ben suo fradello Francesco.

— Dechiari quanto.

— Più de X o 12 anni.

— Seveu per che causa el non lavori?

— Mi no ve so dir altro se non che io so che l'attende ad una bottega che l'ha a San Philippo Giacomo de desegni, strastagli et depentura.

— Sapete che questo Valerio sappi lavorar di musaico figure, et voi havete visto alcuna figura delle sue?

— Mi non so che el sappi lavorar de prima, ben è vero che lui mi ha mostrato diverse cose, dicendo haverle fatte lui; ma io non lo so.

— Questi lavori de detti Zuchati vi pareno che sian sufficienti et da buon mistro, et se le piereselle del musaico sono congionte et serrade o pur larghe?

— In alcuni luoghi stano bene quanto all'ordine che si vuol tener nel lavoro, et in alcuni luoghi le stano mal.

— Dechiari come mal?

— Ciò è mal messe, mal ligade et mal lavorade, che hora i luoghi precisi non ho in memoria, ma se le Signorie Vostre vorrano venir super loco io ghe le mostrarò. —

Relectum juravit et etiam de silentio; e Bartolommeo Bozza esce, fregandosi forse le mani per la contentezza di avere abilmente gettato il suo sassolino contro i suoi cari compagni d'arte. Subentra Rocco, guardiano della Procuratia:

— Sete stato il dì della ✠ (Crose) et la vizilia di San Philippo Giacomo, che fu l'ultimo del mese passato, a veder li musaichi lavorati per i Zuchati nella Gesia di San Marco con mi Marchiò Michiel?

— Signor sì, io fui tutte due queste volte, et per segnal mi ricordo che il dì della ✠ aggiuttai a dar man a missier Giacomo Sansovino a venir di sopra.

— Narrè quello che fu fatto quando che andassimo di sopra?

— La prima volta Zuan Antonio dal Musaico, alla presentia della Signoria Vostra Clarissima, tolse una sponza bagnada in acqua et sponzò un campaniel, et anche dall'altra banda del vôlto un pezzo de nuvola, et fu lavato via il color che era sta messo sopra il campaniel et la nuvola, che restò simplice la piera nuda, ciò è campo nudo de musaico, tal che non si vide più il campaniel, et così anco la nuvola andò via... La seconda volta, che fu el dì della ✠, fu dato con una mazzetta sotto il musaico lavorato per li ditti Zuchati, il qual musaico ressonava, et si diceva da tutti che erano lì che l'era mal fatto et mal messo in opera... —

Questo guardiano della Procuratia, che aiutò Jacopo Sansovino, vecchio di 77 anni, a salire gli alti e sdrucciolevoli gradini della scala dritta, strettissima, lunghissima e buia, la quale conduce alle logge superiori, dev'essere stato un buon diavolo: ha paura di cascare in qualche reticenza, ma non se la gode nel metter male. Entra in iscena Benedetto di Alchieri, e, dopo lui, un custode della chiesa, il quale non sa dir niente della lavatura dei campanili e delle nuvole, perchè, risponde al Procuratore: " io steti da basso a far la guardia nella camera alla veste della Signoria Vostra Clarissima, per che andasti di sopra in zippon. Ben è vero che io portai di sopra un secchio d'aqua, che el mi fo ordinato, et tornai in camera a far la guardia alla veste, et diedi anche del sabion al servitor de Vostra Signoria che non li so il nome, che vene da basso a tuorlo in uno scudelotto di legno, ma quello che fusse fatto di sopra non vi so dir, se non che sentiva a dir: guardè qua, guardè là. „

Ecco il figlio di Vincenzo Bianchini, musaicista anch'esso, e simile al padre nell'animo. Interrogato se i musaici dei fratelli Zuccato fossero eseguiti bene, risponde: " I son talmente mal ligadi et mal lavoradi et messi in opera, che mi

vergogneria, se fossero mei, che fusse ditto che i fosseno de mia mano. „ Interrogato su Valerio, risponde: “ Da può che io lavoro in Gesia de San Marco da putto in su, non ho veduto questo Valerio a lavorar in Gesia se non una volta sola, che puol esser da 5 o 6 anni, a quelli tempi che feci la prova de mistro, chel lavorò una presa de campo d'oro... „ Nè il giovine Bianchini manca di una certa benigna ipocrisia, perchè al proposito dei Zuccato dichiara: “ Mi non porto odio a niun, se mo loro me volesse mal a mi, che non lo so, che vorria che i havesse quel ben che vorria haver mi. „

L'orologiaio delle chiesa non depone nulla di nuovo. Sebbene dovesse andare di sopra ogni giorno per l'orologio (e una volta lo tenne niente meno che tre mesi in bottega *a conzar*) pure non vedeva mai messer Valerio, salvo quando c'era qualche festa in Piazza: *el vedeva venir a veder, ma a lavorar non l'ho mai veduto.* Al giovine orologiaio era sembrato tanto bello quel campanile, il quale poi, fregato con acqua e sabbia, scomparve, che lo aveva mostrato un giorno per ammirazione al magnifico messer Domenico Morosini.

Capita un musaicista, ma di quelli del *musaico per terra,* cioè del pavimento, e cerca di cavarsela, per quanto può, dichiarando che non andava mai sui ponti, sì *per esser grasso,* sì perchè sapeva che ai Zuccato non garbava il vedervi nessuno, *et mi per esser respettoso non ghe andava a dar impazzo.* Lo segue il suo garzone di quindici anni, il quale vedeva Valerio *assai volte venir a tagliar del musaico le piereselle et i ori; et sta un poco et poi va via.*

Sentiamo i due fratelli Bianchini. Il vecchio Vincenzo era un poco di buono: accusato già di ferimenti e di monetario, aveva scontato le pene. Si trattava al solito di Valerio; e conviene rammentare come Tiziano Vecellio avesse allora ottantacinque anni suonati:

— Valerio, quel zorno che la Signoria Vostra dete licentia che s'avrissi tutte le porte, che credo fusse questa

settimana passada, che non ho così ben a memoria, menò missier Titian suso i ponti, de sopra la porta grande.

— Che andoli a far insieme de sopra?

— Mi non ve so dir, ma so che i sono amici grandi, et dì et notte sono insieme et magnano insieme.

— Quanto steteno di sopra?

— Da un quarto d'hora in circa, che essendo in la mia camera che tagliava de i musaichi li vidi passar et andar di sopra.

— Che vuol dir che Valerio non vien a lavorar?

— Non ve lo so dir l'animo suo.

— Che falo non venendo a lavorar?

— L'attende in bottega che l'ha a San Philippo Giacomo et desegna scuffie, stratagli et altro, che so io mi.

— Questo Valerio sapete che sappi lavorar di musaico?

— Mi ho più tosto de no, chè credo che sel savesse el veniria a lavorar come li altri, et credo chel sappi poco.

— L'haveu mai visto a lavorar di figure?

— Non l'ho mai visto...

Si viene ai campanili ed alle nuvole, e Vincenzo Bianchini afferma di avere biasimato Francesco Zuccato in faccia.

— Quando disesti a Francesco che non si lavorava a quel modo da musaico con el penello?

— Ghe l'ho ditto parecchie volte, et za pur assai.

— Ghe specificassi alcun luogo che fusse sta tocco col penello?

— Signor no, ma el podeva ben considerar lui quello che ghe diseva. Se l'era vero no lo salo lui che li ha depenti?

— Era qualcun presente quando queste volte ghe lo dicevi?

— Non li era alcun, se non da lui et da mi, che li diceva: non ho mai visto a lavorar di musaico a questo modo.

— Che vi rispondealo?

— Tasè, no dè a mente a queste cose; se vuol taser queste cose in fra de noi. Et mi ghe replicava, chel non stava ben et che se die lavorar realmente.

— Dove eri voi quando io veni di sopra?

— Non me partì dalla mia camera, che tagliava musaichi, che ogni dì son suso, et la veste della Signoria Vostra fu messa nella mia camera a salvar. —

Domenico Bianchini, detto Rosso, fratello del precedente, differisce da lui ne' sentimenti verso i Zuccato: è benevolo, cauto, se non li può difendere tace. Narra che, scendendo da' propri lavori, li salutava tutti e due senza guardare che cosa stessero facendo, ed ora l'uno, ora l'altro gli rispondeva. De' campanili ignora tutto; non pone mente a codeste faccende, *per che se la Signoria Vostra savesse la mia natura, non me dago con nissun, et attendo a far i fatti mei.* Alla fine dichiara che Francesco e Valerio sono compari suoi da un gran pezzo.

Si avanza l'ultimo testimonio della prima parte del processo, un giovinotto di diciotto anni, già garzone di Francesco Zuccato.

— A che modo estu sta con lui?

— Son sta accordado 7 anni con lui per imparar el mestier de musaico, ma ghe son sta tre anni soli per sua moglier per esser tanto fastidiosa.

— Dove lavoravelo de musaico?

— In Gesia de San Marco là sui ponti sopra la porta grande.

— Andavestu ti spesso sopra quelli ponti?

— Signor sì, che ghe portava della calcina et dell'acqua et quello che ghe bisognava, et qualche volta andava a casa a far i servisii in casa a sua moglier...

— Dove che i lavoravano tegniveli serrado o averto?

— I tegniva serrado con chiave, et le tenevano nella sua camera in albergo, et missier Francesco portava le chiave

della camera con lui, et non le dava se non a suo fradelo missier Valerio.

— Chi ghe facea et depenzea i cartoni?

— Un missier Horatio.

— De quali?

— Non vi so dir, l'è a muò forestier, non lo cognosco.

Suonino le fanfare. Ecco, saliti sui ponti, il venerando principe dell'arte veneziana, e con lui l'autore delle *Cene* magnifiche e delle donne bionde, vestite di bianco e d'oro, e insieme il pittore più copioso, più risoluto, più lesto e tuttavia più moderno: l'arte veneta del cinquecento, incarnata ne' suoi maggiori artefici, gloriosi allora come oggi; e dietro ad essi quell'abile e sventurato Andrea Schiavone, detto Medola, imitatore di Tiziano; e, ultimo, uno quasi ignoto, cui l'essere in quel gruppo è il principale titolo d'onore, Giacomo Pistoja. Il palco, scricchiolante sotto i loro piedi, era tant'alto, che quasi toccavano con le mani l'ampia vôlta dell'Apocalisse, scintillante d'oro, ove sette angeli lanciati a volo, inginocchiati o sdraiati sulle nuvole, tenevano fra le mani sette chiese, quale tonda, quale quadra, ciascuna col proprio campanile: le sette chiese di Efeso, Smirna, Pergamo, Tiatiri, Sardi, Filadelfia e Laodicea. Dietro, un poco discosti e timorosi, benchè amici di tutti quei pittori, si vedevano i fratelli Zuccato. Dirigeva ogni cosa il procuratore Michiel, salito forse, per rispetto al Vecellio, amico di principi e di imperatori, in veste lunga o toga, non come l'altra volta in *zippon,* cioè con la sola giubba stretta e corta, cui si allacciavano le calze. Seguivano Jacopo Sansovino, proto, il notaio, il castaldo della Procuratia, qualche famiglio. In disparte, nell'ombra, s'aggruppavano i musaicisti, in mezzo ai quali il Bozza e Vincenzo Bianchini dovevano mostrare il volto pallido di livore. Brillavano, senza dubbio, il rosso, il giallo, i vigorosi colori degli abiti; e Paolo Veronese, an-

cora giovine, cui piaceva il vestir bene, era, di certo, il più sfoggiato fra tutti, come la sua tavolozza. Qualcuno portava il prolisso e modesto *cafetan* turchesco, ma qualche altro invece, col farsetto e le calze attillate, mostrava il disegno delle membra, quasi fossero ignude.

Era di mattina. Entrava la gaia luce dall'immenso finestrone centrale della facciata, dal quale si vedevano i quattro cavalli di bronzo, e, lontano, in fondo alla piazza, la chiesa di San Geminiano. I periti guardavano i musaici; gli altri guardavano ora i musaici ed ora i periti. Cominciarono le domande, le spiegazioni, le accuse, le discolpe, e le prove sull'opera degl'imputati *cum spongia et sablono pluribus in locis fricando.* Non mancava al quadro altro che qualche testina di fanciulla ridente e rosea, sbucante fuori, con gli occhi curiosi, dall'angolo di un pilone, in un raggio di sole; non mancava che qualche leggiadra persona di fresca gentildonna, mostrante i seni: e Paolo avrebbe avuto il lieto ardire di mettercele, *senza prender,* com'egli disse una volta agli Inquisitori, *tante cose in consideration.*

Trascorsero più di tre secoli, ed una compagnia ben diversa di periti, d'interessati e di legali, rappresentanti dall'una parte il Governo italiano, dall'altra una Società musiva, in soprabito scuro, in cappello a tuba, salirono la stessa scaletta buia interminabile, guardarono, toccarono la medesima vôlta e, sulla medesima storia dell'Apocalisse, *cum spongia et sablono pluribus in locis fricando,* cercarono le prove della medesima colpa d'aver dipinto, nel restauro, il musaico. Dal gran finestrone semicircolare si vedevano ancora i cavalli, con minori scintille dell'antica doratura quasi scomparsa, e, in luogo della chiesa di san Geminiano, si scorgevano, nel fondo della piazza, le linee monotone del nuovo palazzo bianco. Una sola figura, in quella scena scialba, doveva spiccare pittoresca sui ponti: la figura del capomaestro del tempio, la quale pareva, con la sua carnagione abbron-

zita e con la lunga barba quasi bianca, un ritratto vivo, dipinto dal Tintoretto. Il valentuomo, che è morto, si chiamava *sior Piero Scatolin.*

Le perizie dei tre sommi pittori e anche quelle dello Schiavone e del Pistoja c'importano poco. Intanto furono troppe volte riferite o accennate dagli scrittori di cose d'arte, e poi sono troppo evidentemente parziali a favore dei fratelli Zuccato. Dove fu lavato e fregato, le figure non patirono verun nocumento, anzi Tiziano le vede *più belle et più chiare;* il Pistoja nota che sono rimaste *in miglior termine, per esser sta lavado via alcune rossezze troppo gagliarde,* ed il Tintoretto avverte che diventarono *più pallidete et più dolce, et che hano del meglio.* Soggiunge intorno a ciò un suo parere tecnico, assai notevole, il quale è contrario a quello, se il lettore se ne rammenta, di Gerolamo Vinci, musaicista *per terra,* citato al proposito di un *Quesito di lavatura* nella pagina 111, ed è pure contrario a quanto affermavano gli altri musaicisti, per esempio Domenico Bianchini, che cioè *se ghe dà ben la tenta alle calcine, secondo che occore, dei colori de panni, de carnason o oro, secondo che rechiede una figura.*

Ora questo secondare sul cemento con il colore, fra gli interstizi dei tesselli, i toni dello smalto o delle *pieresellе* non garba affatto a Iacopo Tintoretto *pictor,* il quale esclama: *Beati loro se non havessero tente le malte, perché le figure stano ben senza altro.* S'intende che al prodigioso coloritore quel bianco del cemento piacesse, crescendo al musaico vaghezza, morbidezza, trasparenza; ma s'intende pure che i musaicisti seguissero l'altro metodo, come quello che contribuisce a crescere vigoria al colorito ed apparenza di precisione.

Fin qui siamo nel campo delle opinioni, ed il Vecellio era nel diritto suo rispondendo: *alla mia vista mi par così; de altro io non ve so dir.* Ma quando si entra nella faccenda dei campanili, i quali, volere o volare, erano stati dipinti, allora caschiamo davvero nelle reticenze o nelle insinuazioni.

Lo stesso giorno, dopo avere in tal modo esposti i loro giudizi intorno all'opera dei Zuccato, i periti si recarono a giudicare i musaici condotti dai Bianchini e dal Bozza, lodandoli in qualche parte, ma piuttosto di mala voglia.

Al cavaliere Michiel, uomo avveduto e tenace, non era facile darla a bere. Avute le testimonianze e le perizie, ne deduce questo: che Francesco Zuccato da solo lavorava la parte propria e insieme quella del fratello Valerio, cui veniva pure pagata la provvisione annua di 120 ducati, e che da tale *ingordezza* derivava la necessità di far presto, eseguendo trascuratamente il musaico, e supplendo al tardo lavoro delle pietruzze e degli smalti con la sollecitudine del pennello. Essi Zuccato avevano dunque *tolto alla Gesia miara e miara de ducati;* e su queste brutture, lealmente svelate, il Michiel voleva che decidesse Sua Serenità, ma gli altri Procuratori erano di cuor più tenero.

Intanto sorge una nuova accusa gravissima. I Zuccato, avendo presentito che il Michiel volesse far lavare altri musaici compiuti già prima da essi, per verificare se anche in quelli esistessero frodi, andarono in chiesa il giorno di Pasqua e cancellarono nuvole ed altre cose: sul quale fatto il Procuratore ordinò che si aprisse il processo, interrogando parecchi testimonii. Il primo è un Donato, maestro di Cappella; nè ci possiamo trattenere dal riferire la sua narrazione, tanto è davvero parlante: " Dirò alla Signoria Vostra quello che io so: una mattina, che puol esser da 15, 20 o 24 zorni, che non so il numero, finita la messa grande, passai per la porta grande chè andava in piazza, et vidi alcuni che lavorano de musaico in la vostra Gesia, et erano 3 o 4, tra li altri che mi ricordo li era Bortholetto, non so il cognome, et un vecchio pizzolo, et un zovene che non so chi el sia, et guardavano in alto quelle figure dove sono gli evangelisti et il san Marco sopra la porta grande, et ve-

dendo che vardavano et raggionavano insieme fra loro, me fermai, et ghe domandai: *che cosa guardeu?* et me mostravano uno de quelli evangelisti, che è all'intrar dentro della porta grande, il primo a banda zancha, et diceano: *vedeu quella niola che è là? la se depenta et non de musaico,* et uno de loro, non so il nome, ma l'è quel zovene, disse: *voglio far cognoscer alli Clarissimi Signori Procuratori che quella niola è depenta con colori,* nè altro fu ditto... Et puol esser hora da 7 dì, finida la messa et andando fuori de Gesia, vidi anchora là quel Bortholetto et quel zovene et quel vecchio sopraditti, et me disseno: *non savè? la niola è svolà via,* et me mostrorno che, per la verità, dove la prima volta vidi la nuvola la non vi era più questa volta. Altro io non sò. „

Era insieme con il maestro di Cappella, l'una volta e l'altra, messer Zuane o Giovanni degli Scuffioni, cantore, dal quale si conosce, intorno alle quattro persone, le quali guardavano il musaico, che il primo, Bortoletto, era proprio Bartolommeo Bozza, che il secondo, il vecchio piccolo, aveva la barba bianca, che il giovine era figlio del vecchio (i Bianchini senza dubbio), e che il quarto si chiamava messer Hieronimo, *che lavora per terra,* Gerolamo Vinci.

Dopo il cantore ci voleva l'organista, e questi è più saputo e loquace. Racconta, fra le altre cose, come, avendo visto sotto al musaico dei Zuccato, rappresentante Cristo messo in sepolcro, una iscrizione, che diceva: *Naturae saxibus, fratrum Zuchatorum ingenio,* li avvertì che quel *saxibus* non poteva stare, ma bisognava mettere *saxis.* In fatti, l'organista notò, alcuni giorni appresso, che lo sbaglio era stato corretto col rifare tutta l'iscrizione, giacchè se avessero " lasciato il *saxi* e levato il *bus* saria restato troppo campo bianco et vacuo tra l'una parola e l'altra; „ ma, poco dopo, con grande stupore dell'organista, si tornava a leggere *saxibus.* Che cos'era successo? S'era staccata, così stava male impiastricciata sul musaico, ed era cascata giù una striscia

di carta gialletta, su cui avevano dipinto in nero la iscrizione emendata. Ed ecco qui alla fig. 12 la lunetta, che sta sopra la porta maggiore verso l'atrio e contiene la *Deposizione* con il luogo della epigrafe, la quale nella incisione piccola non si legge, ma nel musaico sta scritta così, proprio al piede del sarcofago:

NATVRAE SAXIBVS
ZVCHATOR . FRATRVM
IGENIO.

Prima del cantore era stato chiamato un prete, il quale, diciott'anni addietro, aveva insegnato il canto a Bortoletto Bozza. Dichiarò di aver visto che, oltre le nuvole, era *svolà via* qualche altra cosa, per esempio l'ornamento nella pianeta del san Marco, sopra la porta interna, una delle più grandiose e belle figure fra tutti quanti i musaici, degna invenzione di Tiziano Vecellio; e la detta pianeta veniva dianzi mostrata dal prete ai forestieri *per miracolo, come cosa bellissima et rara, ma adesso la è tutta ruinada, dappoi che è intravegnù queste cose del depenar.* Il prete raccontò in oltre che, per quanto gli fu riferito, i Zuccato avevano compiuto quelle lavature con l'aiuto di pre' Nicolò degli Stendardi, sagrestano.

S'interrogarono finalmente i due fratelli musaicisti. L'uno e l'altro godevano l'assegno di 120 ducati l'anno, con l'obbligo di dare finiti 48 piedi di lavoro, figure o campo d'oro indistintamente; il lavoro, che facevano di più, era pagato a parte: eccellente contratto, tale da destare le cupidigie e le invidie in quel mondo di artefici, non migliore a quel tempo di quanto possa mostrarsi oggigiorno. E poi, certi compagni dei Zuccato erano davvero musi da far tremare qualunque galantuomo. Vincenzo Bianchini, condannato nel 1523 a due anni di prigione, a dieci anni di bando da Venezia ed a pagare medici e medicine per avere ferito un

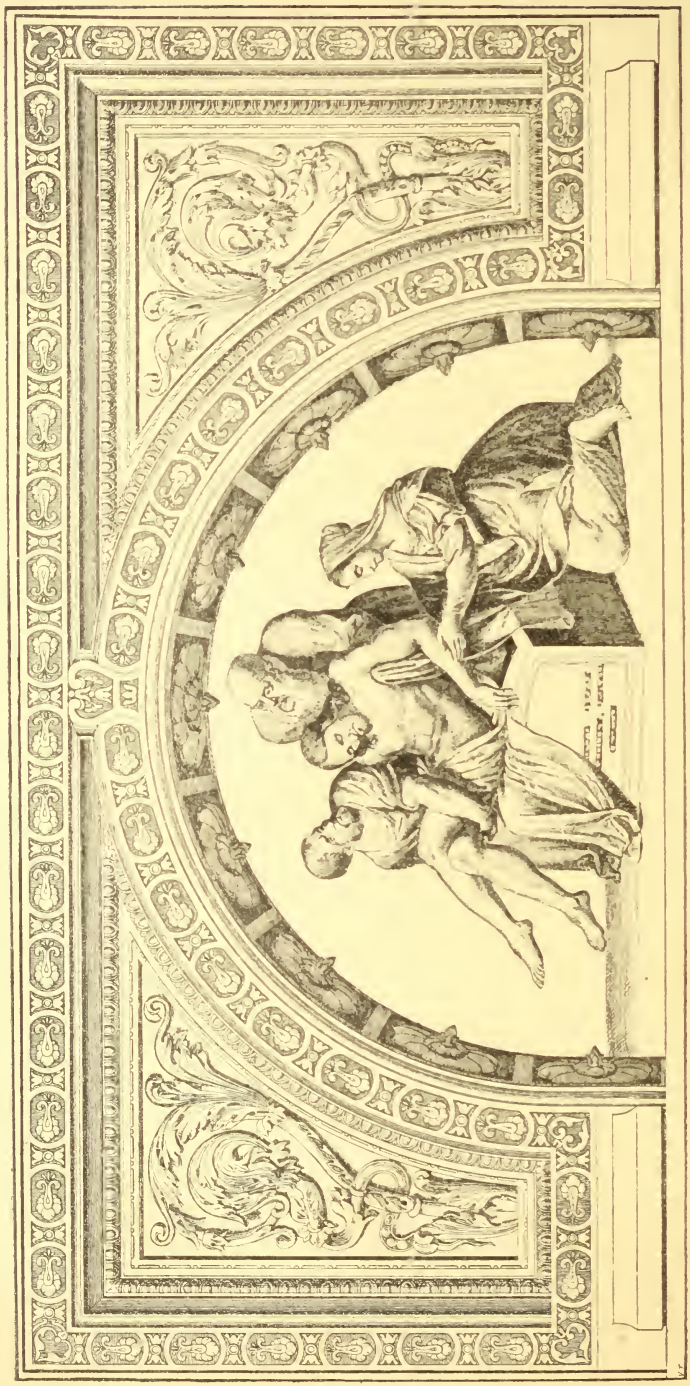

Fig. 12.

barbiere *de notte da assassin,* fu nel 1528, mentre scontava la pena, incolpato da un tale, che poi venne bruciato in Treviso per monetario, di avere coniato monete false insieme con lui, sicchè il Consiglio dei X lo acchiappò di nuovo. S'aggiunga, sempre giusta la deposizione di Francesco Zuccato, che Vincenzo *continuatamente l'è stato lutheran, et pre' Alvise Scortega ne puol dar relatione.* Vincenzo aveva un figliuolo, che noi già conosciamo, degno di lui: accusato all'Avvogaria per avere percosso il padre, corrotto testimonii, ferito un pellicciaio nel bel mezzo della chiesa di San Marco *col pugnal sotto la cappa* e via discorrendo, senza dire che andava sui ponti dove lavoravano i Zuccato, quando questi non c'erano, per farvi Dio sa che cosa, e che aveva detto di volere *ruinar dal mondo* i due disgraziati fratelli. Quanto al Bozza, già garzone di Francesco, ed a Gerolamo Vinci *lavora per terra,* zio del Bozza, essi mangiano insieme con gli altri in chiesa e vi dormono, facendo *setta* con i guardiani, i quali non tralasciano di perseguitare i Zuccato e dir male dei fatti loro. Il Bozza poi ed i Bianchini, appena seppero delle lavature, innanzi alla visita dei periti andarono segretamente in chiesa e lavarono e fregarono i propri musaici.

Anche Valerio, dopo Francesco, voleva dar la stura alla propria eloquenza sul conto dei cari colleghi, ma il Procuratore lo interruppe secco secco: *Rispondete a quello vi domando.* I due fratelli vanno perfettamente d'accordo nel dire come lavorassero insieme *in confuso,* di modo che la figura principiata dall'uno era spesso finita dall'altro, anzi *come io taglio, lui mette, come lui tagia et mi metto;* ma non vanno d'accordo in un punto essenziale. Se i campanili e le nuvole erano cose aggiunte da una perfida mano, certo non dovevano ritrovarsi nei cartoni, che servirono ad esemplare del musaico. Ora, interrogato di chi avesse dipinto nuvole e campanili, Francesco risponde: " Io non so, perchè mi non havea bisogno de far simil cose, et questo lo giustificarò

per i mei desegni proprii, visti per missier Giacomo Sansovino protho et per missier Titiano. „ Ma Valerio alla stessa interrogazione risponde: " Non vi so dir, anzi mi ho dà maraviglia quando che intesi che era sta trovata questa cosa, perchè i desegni sono in rerum natura, fatti per man de missier Titian, che non hanno su li campanieli, et se bisognarà li mostrarò pontizadi, sì come i stà. „ I cartoni, del rimanente, non sono sbucati fuori, che si sappia; e vi rammentate come un giovinotto di diciott'anni, già garzone di Francesco, quegli che se ne scappò via da lui per cagione della *sua moglier tanto fastidiosa,* avesse deposto che i cartoni della storia dell'Apocalisse erano stati dipinti da un messer Orazio, il quale vestiva *a muò forestier,* forse il figliuolo di Tiziano, che poteva avere riportato da' suoi viaggi qualcosa delle fogge straniere.

Torniamo alla nuova imputazione, dove le discolpe sono, per verità, molto fiacche e contradditorie. I Zuccato tentano tutte le scappatoie, scivolano, guizzano; ma il Procuratore duro. Per esempio, quando il cavaliere Michiel si stupisce che Francesco dica di avere bene guardato il san Marco, che sta sopra la porta, ma di non avere posto mente se agli Evangelisti, tutti lavori suoi, sieno state aggiunte col pennello da perfida mano nuvole od oltro, Francesco esclama: *O signor, l'è una cosa tanto bella quella figura de quel san Marco, che ogni giorno la vardo et l'ho impressa nella fantasia!* e nega risolutamente di averla toccata. Non nega di avere lavato gli Evangelisti dei pennacchi ed altre figure, come lavò tante volte altri lavori suoi, ed *ogni anno starìa ben a lavarli;* ma fu una cosa fatta senza malizia, *puramente.* Ricorreva, *salvo il vero,* la prima festa di Pasqua; i due fratelli, passando dall'atrio, mentre gli scaccini stavano per chiudere, guardano in su e s'accorgono che i musaici sono tutti *impolveradi.* Vuole il caso che ci sia lì per l'appunto una scaletta, e quella *commodità* fa loro venire in mente il lavacro;

Francesco sale, Valerio tiene la scala, ed un ragazzo, figliuolo di Valerio, porta l'acqua. Con l'acqua schietta e con la spugna il vecchio lava le storie, tanto che la spugna per tre o quattro volte viene *negra come un inchiostro.* Valerio dal basso chiede: *ghe è niente?* ed il fratello risponde dall'alto: *sporchezzo, fumo, polvere, che la è alta due deda.* Compiuta l'operazione, i tre Zuccato escono dalla porta verso san Basso, della quale tutti i musaicisti avevano la chiave.

E l'ora? Francesco risponde: " L'era tardi, scuro, da 23 ore in drio, che mal a pena si vedea compida questa opera di lavar. „ Ma Valerio invece: " Nel venir fuora de i portegali scontrassemo missier Hannibal con Zorzi miniador et uno che fa instrumenti, non li so il nome; et lui Hannibal ne domandò: *che feu della vostra cosa?* et nui disessemo: *fene sto appiaser, vegnì a veder questi evangelisti, se 'l penello i puol far meglio,* et li menassemo dentro a veder. „ Il Procuratore: " A quell'hora che li menasti a veder, che era 23 hore, si potea ben veder? „ e l'altro: " O signor sì. „ Nuova contraddizione: la chiesa si chiudeva dopo il vespro, il vespro si suonava in quei giorni circa a 20 ore, Valerio dichiarò che a compiere il *lavatorio* impiegarono meno di un'ora, ma dalle 20 alle 23 ci sono pur tre ore! Valerio risponde che, quel giorno, il vespro fu detto tardi, e che per cavare la veste e rimetterla, per salire e scendere dalla scala ci vuole il suo tempo.

In conclusione, chiuso il processo, i Procuratori, dichiarando che le frodi e gl'inganni dei Zuccato sono manifesti e che i colpevoli meriterebbero ben altri castighi, condannano Francesco a disfare le opere così *vergognosamente* lavorate ed a rifarle a tutte sue spese, coll'eseguire in musaico nuvole, campanili ed il rimanente, e col porre in opera i musaici *dretti a linea, ben congionti et fermi.* Quanto a Valerio, sospesagli, come a Francesco, ogni provvisione, faccia, al pari degli altri musaicisti, la prova di una figura, perchè

si possa conoscere con sicurezza la sua abilità nel musaico ed assegnargli un congruo salario. Ma, passato un poco di tempo, i Procuratori chiudono un occhio su codesti artisti, l'uno dei quali operava nella chiesa da quarant'anni, l'altro da trenta, ed avevano tanto cospicui amici e protettori. Alla stretta dei conti, Jacopo Sansovino, insieme con un vetraio, fornitore degli smalti, e un terzo artefice, incaricati dalla Procuratia, riducono gli obblighi dei Zuccato a quasi niente, e tornano a dichiarare che i loro musaici sono eseguiti secondo la consueta maniera, e che, lavati, diventano anche più belli.

Si vede che i sopraccapi non mancavano ai Procuratori di San Marco. E dire che per la basilica non facevano allora difetto i quattrini; nè allora tanti ispettori e tante commissioni impacciavano il bene per impedire il male, nè la libera stampa quotidiana aveva ancora illuminato, come adesso, il mondo! Il cavaliere Michiel, oggi, rischierebbe di perderci la pazienza.

IV.

UN PROCESSO PER LA PORTA DELLA SAGRESTIA

Fu intentato ai Procuratori di San Marco dal figliuolo di Jacopo Sansovino. Ma messer Francesco, il quale faceva andare in bestia con le sue liti i solenni Procuratori, era poi proprio proprio il figliuolo dell'insigne architetto e scultore? Parecchi ne dubitano, fra gli altri quell'infaticabile razzolatore di vecchie notizie, che fu il Cicogna: e ne dubitano a cagione d'una lettera scritta dall'Aretino a Jacopo, nella quale, biasimando le scostumatezze di Francesco, allora giovine, esce in queste parole: " Francesco deve pregare che la signoria vostra non pur viva, ma che non vi venga voglia di por mente s'egli è di voi nato o d'altri „ Si sa, messer Pietro era talvolta una linguaccia; ma professava per Jacopo, dal quale aveva ricevuto in dono un gran *quadro di basso rilievo e di marmorea durezza composto,* una singolare ammirazione e amicizia, senza dire che lo scrivere con tanta chiarezza ad un padre d'un affare così intimo non dovrebbe parere facile neppure ad uno sfrontato. Forse la lettera intendeva altra cosa: forse voleva dire che al genitore potesse venire voglia di non riconoscere più per figliuolo il figliuolo, di trattarlo come non fosse tale, o, se pure, giusta il parere del Temanza e d'altri, era figlio illegittimo, di privarlo d'ogni eredità o sussidio.

Fatto sta che Francesco, nato in Roma, fu di sei anni condotto a Venezia dal padre, il quale, fuggendo il sacco famoso del 1527, riparava nella quiete sicura delle lagune, e vi trovava, protetto dal Doge, lavoro e lucro; sicchè poi non si volle più muovere, sebbene invitato e sollecitato da molte parti. Quando gli parve tempo, mandò il figlio a studiare o, per meglio dire, a spassarsela a Padova ed a Bologna. Questi mutava luogo, ma non costume, sprecando quattrini, frequentando pessimi compagni, fra gli altri Pomponio Vecellio, figliuolo di Tiziano. A Tiziano ed a Jacopo insieme scriveva l'Aretino, riconoscendo come fosse tale il procedere dei due giovani, che i padri avrebbero pure avuto ragione di negar loro *il pane, non che i comodi;* ma, nell'intercedere a favore delle due buone lane, rammentava ai genitori la loro propria giovinezza, concludendo come dovessero perdonare, anzi dare *il cento per uno.* Esortava finalmente i vecchi a scialarsela anch'essi, *spendendo, e vestendo amorosamente in odori.* Francesco se la piglia, non si sa perchè, con l'Aretino, e scrive satire contro di lui; poi, visto forse ch'era un osso duro da rodere, gli diventa amico, dedicandogli libri ed alzandolo a cielo. Era stato finalmente laureato a Bologna in ambe le leggi: laureato, diceva lui stesso, *di titolo, ma di pensiero piuttosto ogni altra cosa che avvocato e dottore.* Veramente non parrebbe che gli fosse mancata così ogni inclinazione alle arti del causidico, a giudicare dal modo con cui menò il processo, del quale tra poco discorreremo.

Quando Dio volle, mise giudizio, cacciandosi tutto a schiccherare volumi. Piantò in Venezia una stamperia con l'insegna della *Luna crescente* e col motto: *In dies;* ma la *Luna crescente* non bastava per la fecondità inesauribile della sua penna: dovette far gemere i torchi di cinque o sei altre tipografie.

La maggior parte delle sue edizioni non ha il pregio della correttezza, del che si scusava adducendo la necessità

di far presto. Scrisse di tutto: storia, geografia, politica, grammatica, ortografia, legge, filosofia, arte, versi, ecc. Ecco i titoli di una piccola parte delle sue pubblicazioni: *Cronologia del mondo; Gli Annali Turcheschi; Ritratto delle più nobili et famose Città d'Italia; Historia di Casa Orsina; Origine de' Cavalieri; Del Secretario, libri quattro, nei quali con bell'ordine s'insegna altrui a scriver lettere missive et responsive in tutti i generi; Ragionamento nel quale brevemente s'insegna a' giovani huomini la bella arte d'amore; L'edificio del Corpo humano; La Rhetorica; Ortografia delle voci della lingua nostra; Concetti politici; L'avvocato, dialogo; Dialogo del Gentilhuomo Venetiano; Lettere; Capitoli; Rime.* L'opera sua più compiuta, quella che si legge tuttavia con vantaggio e piacere anche da coloro i quali non si dilettano di scovare i vecchi libri, è questa: *Venetia città nobilissima et singolare,* pubblicata nel 1581, dedicata a Bianca Cappello: una vera e ampia guida della città, ricca di notizie storiche, artistiche di ogni sorta. E s'intendeva messer Francesco di belle arti come scrittore colto e come figliuolo di un sommo artefice: bellissima è, per esempio, una lettera sul palazzo dei Dogi, inserita nel suo *Secretario* e indirizzata al cardinale Bembo, nella quale, come in altre scritture, benchè egli usasse chiamarsi, dalla città natale del padre, Fiorentino, pure mostra un vivo affetto per la sua Venezia, *dolcissima e felicissima patria.* Il Senato, in benemerenza dei meriti paterni, gli concedette una pensione annua di sessanta ducati.

Serbò fino all'ultimo una certa inquietudine, che il travaglio della grande produzione letteraria non riesciva a calmare. Tre anni prima di morire, diceva: " Quando io sono a Venetia desidero la villa per satiarmi di scrivere, quando poi sono alla Villa desidero di essere a Venetia per non rovinarmi affatto, perchè come ho mangiato non so che fare, et mi metto a scrivere . . . „ Morì quasi cieco.

Nel processo intentato ai Procuratori da codesto messer Francesco Sansovino, si trattava dunque della porta, che dal coro della basilica mena alla sagrestia, anzi, più propriamente, dell'imposta di bronzo, celebre lavoro di Jacopo. Non è grande, ed ha un solo battente. I due scompartimenti principali, quasi quadrati, rappresentano in mezzo rilievo, quello di sotto la *Sepoltura*, con molte figure disperate in giro al sarçofago, e, nel fondo, cavalli, fanti, monti, alberi, nuvole e le tre croci; quello di sopra la *Resurrezione*, con i soldati in terra, ed in aria una quantità di angioletti. Le due storie vanno circondate di larghe inquadrature, formanti sette rettangoli, in quattro dei quali stanno, raccolti nelle nicchie e con i loro simboli a'piedi, gli Evangelisti, e, negli altri, tre profeti sdraiati. Rimangono, fra i rettangoli, sei quadratini, da cui escono fuori delle teste in alto rilievo, e sono i ritratti dell'autore e di alcuni amici di lui, l'Aretino, Tiziano e, pare, Danese Cattaneo, allievo del Sansovino, Francesco Zuccato, suo compare, ed il procuratore Contarini, quegli che curò l'esecuzione dell'opera e vi è ricordato in una epigrafe. V'ha chi afferma che, invece di uno di codesti tali, si veda la testa di Andrea Palladio. Oltre alle indicate figure, stanno acconciamente accomodate entro ai rettangoli dieci coppie di puttini alati, che giuocano allegramente con libri e ghirlande. Fascie piene di leggiadri ornamenti ed arricchite di ventiquattro borchie contornano i diversi riquadri e chiudono la bella composizione, di cui la fig. 13 dà una pallidà idea.

Brillano in questa porta le virtù artistiche del Sansovino: una perfetta medesimezza tra la forma architettonica e la forma scultoria, una schietta larghezza di concetto generale unita alla signorile ricchezza delle parti; ma la modellatura non si può intieramente attribuire a lui, leggendosi nelle polizze del lavoro, esibite in giudizio, che lo scultore Tommaso, forse il Tommaso da Lugano, di cui parla Giorgio Vasari nella *Vita del Sansovino*, ricevette cinquanta ducati a compenso

Fig. 13.

della *fattura di cera delle Istorie et figure per ditta porta.* E si sa chi aiutò il grande artefice nel ritoccare la cera, chi eseguì gl'intagli dei fregi, delle borchie e del resto, chi fece le forme in gesso, chi procedette alle fusioni in bronzo, chi mise insieme la porta, chi l'acconciò al suo luogo, e persino il nome d'un calderaio, *mistro Batista calderaro a San Salvador,* chiamato a soppannarla.

La spesa per tutti questi lavori, che principiarono nel 1545 e, procedendo a passi di lumaca, ebbero termine ventiquattro anni dopo, montò a ducati 422, lire 2, soldi 16, e fu rimborsata il 22 febbraio 1569 dai Procuratori *de supra* al Sansovino, *non compreso però nella presente partita la mercede sua di haver fatto ditta porta, la qual mercede si haverà poi a estimar per periti.* Jacopo morì poco appresso, nel novembre del 1570. Ed ecco che il 23 marzo dell'anno seguente messer Francesco comparisce alla Curia dei Procuratori, e, dopo avere esposto come suo padre facesse una porta *eneam cum multis figuris pro Sacristia Ecclesiae Sancti Marci* e non ne avesse cavato nessun compenso, chiede sia fatto eleggere dai Chiarissimi signori Procuratori *de supra* un perito *idoneum et non suspectum,* il quale, in compagnia del perito nominato da lui, stimi, con giuramento, l'opera artistica della porta, sicchè poi a lui, quale figliuolo ed erede, venga pagato il premio dovuto al padre.

Qui si presenta la quistione di competenza fra i Procuratori *de supra* ed i Giudici *de Procurator;* ma la Serenissima Signoria, avendo bene inteso gli avvocati delle due parti, non affida la trattazione della faccenda nè ai Giudici nè ai Procuratori, ma bensì a dieci Savi estratti dall'Eccellentissimo Senato. A questi dieci ne vengono poi aggiunti altri dieci, i quali venti, ridotti al numero di quindici (la Repubblica si compiaceva in queste addizioni e sottrazioni) *debbano far quello che li parerà convenir alla giustitia.*

Come si difendevano i Procuratori? Dichiaravano che la

domanda di Francesco Sansovino " non può in alcun modo esser esaudita, per esser lontana da ogni termine di giustitia et di honestà, perchè, essendo il quondam suo padre salariato et pagato delli dinari et entrate della Gesia di San Marco amplissimamente, si conveniva ancora che fosse in obligo di esercitarsi et metter ogni sua industria a far quanto occorreva et facea bisogno per ditta Gesia. „ Ma i Procuratori, di memoria labile, dimenticavano ciò che stava scritto nel giornale della Chiesa e che abbiamo dianzi riportato; non se ne dimenticarono i Savi, i quali diedero questa sentenza: *che la mercede della sudetta porta sia pagata al predetto Sansovino juxta la forma della partita fatta nella Procuratia sotto li 22 febraro 1569,* cioè pagata secondo la stima. La parte non fu presa dai quindici alla unanimità: si trovarono undici voti favorevoli, tre contrari, uno, come dicevano, *non sincero,* bel modo profondo d'indicar l'astensione.

Parrebbe che la faccenda, posta sulla buona via, avesse dovuto spicciarsi. O sì! Lasciate fare alla sottigliezza degli avvocati veneziani, alla tenacità di messer Francesco, il quale po' poi aveva ragione, e sopra tutto al puntiglio dei signori Procuratori. Restava solo da eleggere dalle due parti i periti. Il Sansovino aspetta dieci giorni, poi fa intimare ai Procuratori che si sbrighino; ma l'avvocato di essi risponde trovarsi due dei chiarissimi Signori lontani da Venezia, sicchè gli altri due *non si riducono alla Procuratia per non poter far cosa alcuna, non essendo la magior parte.* Nuovo ritardo di quasi un mese e seconda intimazione per il dì seguente, la quale rimane senza risposta; nuova pazienza di dodici giorni e terza intimazione col termine di giorni tre; e poi quarta intimazione *per tutto mercore prossimo,* e quinta *per tutto hozi,* e sesta ancora *per tutto hozi,* e settima *per questa mattina.* Alla settima, finalmente, i Procuratori si destano, e mandano a dire al magistrato di avere eletto a perito Francesco Segala, scultore. Il Sansovino aveva già nomi-

nato lo scultore Danese Cattaneo, ma ecco che i Procuratori s'oppongono, allegando che il Cattaneo fu allievo di Jacopo Sansovino, e che un allievo non può stimare imparzialmente l'opera del maestro. I giudici non ammettono l'opposizione, e ordinano che si proceda alla stima. Danese Cattaneo e Francesco Segala dunque, dopo avere giurato e invocato a illuminarli lo Spirito Santo, dopo avere con ogni accuratezza e diligenza considerato *il raro artificio de sì nobil opera,* apprezzano la porta 1650 scudi d'oro, da pagarsi netti, oltre ai 422 ducati delle spese, già rimborsate a Jacopo.

Si capisce che il lodo sembrò ai giudici parziale in favore di Jacopo e quindi del suo figliuolo, perchè accolsero senz'altro la domanda dei Procuratori, i quali invocavano *una nova stima per doi periti dell'arte non suspetti;* e qui ricominciano le malizie. Nominano i Procuratori a nuovo perito Benedetto di Alchieri; ma questa volta l'opposizione viene dalla parte del Sansovino, il quale afferma che la professione di Benedetto è quella del fabbro, non già dello scultore, ed i giudici gli dànno ragione, invitando i Procuratori a scegliere un altro *che sia perito nella profession de scultura.* Allora questi eleggono Giacomo Sicilian, che non dimorava a Venezia, tanto per guadagnar tempo, e si lasciano fare nuove intimazioni, e mostrano lettere del Sicilian da Roma, in cui dice di voler venire; ma passano più termini e non viene, finchè, messi alle strette, devono appigliarsi ad un altro perito, maestro Nicolò de' Conti. Il nuovo perito dalla parte del Sansovino era Gerolamo Campagna.

Si respira: è finita! Signori no. Nicolò e Gerolamo non vanno d'accordo: bisogna eleggere il terzo. Ma c'è di peggio: i signori Procuratori vengono a sapere che il Campagna è tuttavia garzone e lavorante di Danese Cattaneo, primo perito già dichiarato parziale, e stà *in casa con esso a suo pane et vino,* ed è giovane di soli vent'anni, circostanze queste che lo rendono *sospettissimo.* Lo rifiutano dunque, addu-

cendo, per far le cose in regola, tre testimonianze dei fatti. Avevano così menato il can per l'aia quindici mesi, e sembra che se ne contentassero, o che temessero di venire, alla stretta dei conti e presto, condannati dai Savi a pagare, giacchè piegarono il loro orgoglio ed il loro puntiglio ad un componimento. Infatti, il Procurator cassiere e Francesco Sansovino, *volendo sparagnar alle spese de lite, et quello che se convien de ragion far voluntariamente senza strepiti di giuditio, sono con il nome di messer Jesu Christo devenuti all'infranscripta compositione, accordo et conventione,* determinando il prezzo della porta, da pagarsi a Francesco, nella somma di ducati 1350 da lire 6 e soldi 4 l'uno. La convenzione fu registrata il 27 marzo 1573 nel catasto della Procuratia *ad futurorum memoriam.*

Così termina la lite; ma ce n'è un'altra, della quale non posso tacere.

Riguarda ancora un'opera di Jacopo Sansovino, la Madonna di marmo, che sta nella nicchia della chiesetta del Doge, accanto alla sala dei Pregadi nel palazzo Ducale; fu ancora intentata da Francesco Sansovino ai medesimi Procuratori *sopra* la chiesa e le fabbriche della piazza, i quali si chiamavano brevemente Procuratori *de supra.* L'atto, che apre la causa, è del 15 ottobre 1573: "Il quondam missier Jacomo Sansovino, quando viveva, fece una imagine della Beata Vergine Maria con alcuni anzeletti et puttini di marmo, di ordine et consentimento delli Clarissimi Segnori Procuratori de supra per mettersi nella chiesa di San Marco . . . et non ha mai conseguitto la debita sua mercede per tale opera et fattura. La onde, havendo io Francesco Sansovino suo figliuollo et herede, con ogni modestia più volte ricercatto che voglino essi Clarissimi Signori Procuratori pagar tal giusto et conveniente credito, et essendo trattenuto di hoggi in demane, sono stato astretto a comparir davanti alla giusticia di Vostre Signorie Clarissimi Signori judici di Procurator. „

Di Jacopo è inutile rammentare il valore e la gloria. Fu tra i primi architetti del cinquecento; anzi la Libreria di San Marco, grandioso e gentile edificio, liberissimo nelle proporzioni degli ordini e supremamente armonico in tutte le sue parti, può dirsi la più singolare e nobile opera architettonica italiana del secolo XVI. Si sente in essa, come nella Loggetta del Campanile, che l'architetto è scultore, non tanto perchè la rigidezza architettonica viene ravvivata e rallegrata sempre da bassorilievi, da statue, da ornamenti, quanto perchè le linee e gli aggetti, da cui nasce la varietà della prospettiva e delle ombre, mostrano il garbo geniale dell'artista, che ha sciolto lo spirito e la mano studiando le infinite movenze del corpo dell'uomo. Le membra addestrano alle membrature. Quanta differenza tra Jacopo ed il Palladio, che non era scultore! E considerato unicamente quale statuario il Sansovino meritò in parte le strabocchevoli lodi prodigategli dal Vasari, il quale del Bacco dice come fu tenuto la più bella opera eseguita da maestro moderno, e chiama il San Jacopo una figura miracolosa, commendandone le *mani traforate* e condotte con tant'arte, che non si può nel marmo vedere meglio, e avverte come, al dire degli intendenti, quantunque cedesse a Michelangelo, pure lo vinse in alcune cose, *perciocchè nel fare de' panni, e ne' putti, e nell'arie delle donne Jacopo non ebbe alcun pari.*

Il gruppo, che diede occasione alla lite, non ci sembra davvero degno di così fatti encomi. Sta seduta la Madonna, tenendo colla sinistra il Putto, con la destra un libretto. Due coppie di *anzeletti,* l'una dall'una parte, l'altra dall'altra, sostengono le pieghe del manto, anzi i fanciulli del lato manco reggono sulle teste anche il Bambino Gesù: nè codesti angioletti difettano d'un certo brio, massime quello che ride, e quello che, scherzando, nasconde la faccia dietro l'ala del compagno; ma sono lontani dal parere *morbidi, teneri, con le braccette e con le gambe di carne, in tanto che non rie-*

scono punto differenti dal vivo. Il volto della Madonna non risponde alle arie delle donne di Jacopo, giudicate da messer Giorgio *dolci e vaghe, e tanto graziose che nulla più.* Sopra tutto poi i panneggiamenti non somigliano affatto a quelli che lo scrittore delle *Vite* ammira, *sottilissimi, ben condotti, con belle piegone,* e in alcuni luoghi tirati nel marmo alla grossezza *che il naturale fa nelle pieghe.* Il gruppo, di cui la composizione ci sembra ingegnosa e sullo zoccolo del quale sta inciso: *Opus Jacobi Sansovini florentini,* è lavorato in modo grossolano; nè Jacopo toccò forse mai il marmo con lo scalpello o con la raspa. Rimane memoria nei conti, uniti dal suo figliuolo agli atti di causa, che dal 7 dell'ottobre 1536 al 17 febbraio ogni settimana venivano pagate dalle tre alle sette lire o anche più a *Thomaso scultore per haver lavorato alla Nostra Donna di marmo,* la quale *va alla porta della chiesia.* Una volta si legge *lavorato a bozare,* una volta *per aver fatto più servisi per el modello della Madonna de marmo,* una volta Tommaso è chiamato *manovale,* ed una volta, invece di Tommaso, troviamo a lavorare nella Madonna *Luca taglia piera.* Queste polizze settimanali hanno nella lite, come si vedrà, la loro importanza.

Dalla riferita *Petitio ser Francisci Sansovini contra Clarissimos Dominos Procuratores de supra presentata in officio Curie Procuratorum* nasce tosto una contestazione di competenza. I Procuratori *de supra,* personaggi di grande autorità, i più nobili fra quei procuratori di San Marco, i quali pur tutti avevano dignità senatoria a formavano la più cospicua magistratura e la più onorata dopo il Doge, i Procuratori *de supra* mandano una nota ai *Giudici de Procurator,* inibendo loro di procedere sopra la istanza di Francesco Sansovino, ed avocando la causa a sè stessi *rationibus verum;* ma il dì seguente i Giudici *de Procurator* mandano una nota ai chiarissimi Procuratori *de supra,* inibendo loro d'ingerirsi *aliquo modo* nella domanda, spettando la causa unicamente

all'ufficio di essi Giudici. Fu chiesta allora la decisione alla magistratura di *Quarantia civil vecchio,* la quale, udito l'avvocato dei Procuratori e quello del Sansovino, intervenuto a favore dei Giudici, deliberò che la lite si trattasse innanzi ai Procuratori *de supra,* del che il querelante si lamentò, dicendo come in tal maniera la parte, che rifiutava il pagamento, fosse creata arbitra di non pagare, e non parergli giustizia il sentenziare per questa via *in una Eccellentissima et ben regolata Republica.* Concludeva mettendo innanzi due proposte: o nominare dei periti, che stabilissero il valore dell'opera, e sulla stima, *per urbanità,* il richiedente rilascierebbe ducati cento; oppure cedere a lui l'opera, dichiarandolo *pattron libero d'essa.*

Rispondono i Procuratori respingendo l'accusa di essere parte in causa, mantenendo la propria giurisdizione, tacciando di artificiosi i partiti proposti dal Sansovino, e dicendo le sue parole piene di accortezza e bugiarde per tirarli a contrattare stravagantemente con lui. Non di meno, alcuni giorni dopo, stufi di essere travagliati per codesta faccenda, si piegano a lasciare la statua a messer Francesco, purchè paghi il marmo, ch'era di ragion della chiesa, o ne procuri uno eguale; ma si sfogano: *Voi trattate di far civanzo con la procuratia nostra . . . di appropriarvi li dinari di rason della chiesa del glorioso San Marco* Negano poi che sia stato mai ordinato a Jacopo di fare la statua.

Messer Francesco allora replica per le rime: ricorda i meriti del padre verso la chiesa *conservata et salvata da lui;* parla di sè, *povero fiolo* (aveva allora cinquantatre anni) e della propria famiglia, cui si vuole negare il poco patrimonio; ma " quel che più mi preme fin nell'interno dell'anima è che, in ricompensa della longa, assidua, importante et fidelissima servitù fatta dal detto mio padre per lo spatio di 47 anni et più, in cambio de' suoi infiniti et segnalati meriti, essi Clarissimi Signori facciano dir in scrittura, doppo la

morte sua, che mio padre da sè ha voluto far tal imagine et da sè habbia messo mano nelli marmi di detta chiesa: cosa tanto contraria alla verità (et sia detto con ogni rispetto) quanto è il lucidissimo giorno alle oscurissime tenebre della notte... Et poi qual prudente giudice può credere che li Clarissimi Procuratori di quel tempo, non solo Illustrissimi per l'opere nobilissime fatte sotto di loro, ma Illustrissimi per la grandezza dei loro animi heroichi, havessero comportato che ne loro magazeni si lavorasse tanto tempo et si mettessero in opera i marmi della chiesa senza loro ordine et volontà? „ La mordace scrittura continua, citando i lavori di statuaria condotti da Jacopo nella basilica, rammentando le polizze dei pagamenti per la sbozzatura e lavoratura del marmo, al quale poi lo scultore *con la propria mano, usando per molti anni faticosissima diligentia, diede con artificio mirabile quasi il sentimento et lo spirito;* nè Francesco vuole riavere la statua pagandone il marmo, *cosa absurda,* ma insiste perchè vengano chiamati i periti, offerendosi a resecare sulla stima, non più cento, ma bene cencinquanta ducati.

I Procuratori si ostinano, e tentano negare che venissero mai dati quattrini per pagare *li mercenarj,* i quali lavorarono nella Madonna; messer Francesco si dimena negli Offici d'Avogaria e di Quarantia Civil vecchio, e fa sorgere nuovi incidenti di competenza, finchè, Dio volendo, si contenta di pigliare la statua, daccapo offertagli dai Procuratori con una scrittura in cui, scoppiando la bile, stimatizzano i garbugli del querelante e le sue *putride cavilationi.* Fatto sta che la Madonna fu poi donata dal Sansovino al Senato, ed ora si vede, come dicemmo, sull'altare della chiesetta, dove il Doge ascoltava ogni mattina, con i suoi consiglieri, la messa.

Bisogna proprio dire che i savi uomini avessero perduta la pazienza se, sdegnati dell'astuta pertinacia del figlio, trattavano con poco rispetto la memoria del padre, al quale la

Procuratia e la Signoria erano già state larghe di encomi e di favori, nonostante la disgrazia toccatagli, come si sa, nella costruzione della Libreria, quando crollò una vôlta, ed al carcere che dovette subire, ed ai risarcimenti che dovette pagare. Di codesto Fiorentino, il quale alzò in Venezia palazzi, chiese, monumenti, ed eseguì per gli edifici pubblici e privati statue di marmo e di bronzo colossali, come quelle della Scala dei Giganti, e piccole, come il Battista della chiesa dei Frari e gli Evangelisti della basilica di San Marco, anche i nostri documenti cantano quà e là le lodi. Il Sansovino trovava tempo per tutto: tracciava cartoni per musaici e tarsie, apprestava persino il disegno della stoffa, che un Fiammingo doveva eseguire tutta di seta, d'oro e d'argento, *senza ponervi ponto di lana*, e ch'era destinata ad adornare il coro del tempio.

Era morto da soli tre anni quando il figliuolo iniziò la lite, morto vecchio di ottantaquattro, il Vasari dice di novantatrè; ma vecchio sano e gagliardo, con bella barba bianca: aveva la memoria verdissima, camminava diritto come un giovane, vedeva senza occhiali *ogni minima cosa per lontana ch'ella si fosse,* vestiva onoratamente, pulitissimo della persona, e gli piacevano tuttavia le femmine.

CONCORSI.

I.

LE GARE ARTISTICHE

C'è il suo bene e il suo male, come in tutte le cose di questo mondo. Ma, nelle condizioni d'oggi, i concorsi per i grandi edifici e monumenti, che le pubbliche amministrazioni intendono alzare, sembrano davvero una necessità: e perchè dai concorsi bene ideati e bene condotti dipende, in parte, la bontà dell'opera, e perchè le opere pubbliche dell'architettura e della statuaria rimangono nelle piazze ad attestare per lunghi secoli la sapienza o la ignoranza dei popoli, il problema dei concorsi ha una gravità singolare.

Presenta molte e intricatissime difficoltà. Ci sono i diritti dell'amministrazione, i diritti dell'arte, i diritti degli artisti da conciliare insieme, e, come vedremo, questi vari diritti cozzano spesso l'uno contro l'altro, sicchè alle volte non riesce possibile di sodisfarli appieno tutti quanti. Dall'una parte l'uso e la comodità e l'igiene e l'edilizia e l'economia, dall'altra la fantasia, la libertà, l'amor della fama, e poi le guarentigie della proprietà intellettuale artistica, e poi l'onesto interesse di chi, faticando col proprio ingegno, cresce ad una città, ad una intiera nazione la sua parte di gloria. È inutile rammentarlo: certi popoli non avrebbero lasciato nel loro passaggio su questa terra mortale quella splendidissima luce, che tuttavia ci illumina, quando fossero loro

mancati gl'insigni architetti e scultori; e certi altri continuerebbero a dormire nel profondo buio della dimenticanza, se ruderi di statue, di tombe, di templi non fossero usciti dal suolo, rivelatori inaspettati e meravigliosi di antiche civiltà.

È dunque giusto che, mentre ci si appresta a spendere de' bei quattrini in opere di granito, di bronzo o di pietra, ci si pensi un tantino, affine di spenderli sì utilmente, ma nello stesso tempo nobilmente per sè e per i posteri; giacchè, se l'individuo può non aspirare nell'altro mondo alla gioia dell'urna, disgraziato quel popolo che non vi creda e non se ne voglia curare.

Insomma, la questione dei concorsi è al giorno d'oggi, come si suol dire, palpitante. E dovrebbero sentirla palpitare, oltre a coloro i quali si danno briga dell'arte, anche gli uomini colti, cui sta a cuore il paese, ed anche quegli amministratori pubblici, i quali hanno o possono avere occasione di allogare edifici o monumenti.

Da tre o quattro secoli non furono innalzati contemporaneamente tanti monumenti quanti se ne eressero in questi ultimi anni e quanti se ne erigono adesso; nè sappiamo che si sia mai speso, diciamo male, previsto di spendere (sono cose affatto diverse) nove milioni per un monumento solamente onorario, come si comincia a fare ora sul Colle Capitolino. Vittorio Emanuele, che creò la patria da vivo, protegge l'arte da morto: oltre i milioni di Roma, eccone uno a Torino, mezzo a Milano, e poi due o trecentomila lire a Venezia, a Bologna, a Napoli, a Genova, a Firenze, a Palermo, e poi statue e busti a centinaia, a migliaia, da per tutto. Il Garibaldi meno, ma pure abbastanza: un milione sul Gianicolo, e figure equestri o pedestri o persino nautiche, oppure, almeno, teste o medaglioni in ogni paese e borgata. Non diciamo degli altri guerrieri, patriotti, politici nostri, dopo il Cavour: ogni città ci ha il suo, qualcuno si ripresenta

in più luoghi, di altri c'è il caso di chiedere: scusi, codesto grand'uomo chi è?

Una figura a cavallo, una delle più belle statue equestri italiane moderne, dopo quella di Emanuel Filiberto, una statua per la quale, in segno di nazionale riconoscenza, fu raccolta, a suo tempo, con pubbliche sottoscrizioni, un'assai grossa somma, rimane da parecchi anni piantata sopra un miserabile zoccolo di mattoni sconnessi, mentre il piedestallo di granito, i bassorilievi e gli emblemi di bronzo altro non aspettano che di venire collocati in una piazza al loro posto: rimane imprigionata in un cortile, protetta dal cancello del palazzo, custodita con diffidenza dal portinaio, guardata da poca gente, che si vergogna di andarla a vedere e gira intorno lo sguardo quasi impaurita. Ed il povero personaggio incarcerato continua a tenere in alto con la mano destra il berretto da generale francese, salutando, come se tuttavia entrasse trionfante nella città fra le benedizioni, le grida di esultanza, gli entusiasmi frenetici di un popolo intero: documento bronzeo della costanza nella gratitudine popolare!

Eccetto quest'ultimo lavoro e qualche altro, alle opere dianzi indicate si è provvisto per via di concorsi; e parte stanno già in piedi, parte sono in corso di lavoro, parte bollono ancora nel cervello dell'artista. Non basta. Dimenticavo i monumenti astratti, quelli all'Esercito, a Mentana, ad alcune Battaglie dell'Indipendenza, alle Cinque Giornate di Milano, e via via; dimenticavo le statue storiche, non politiche, Raffaello in Urbino, Guido in Arezzo, il Manzoni in Milano, il Goldoni in Venezia, a Brescia Arnaldo, a Roma Metastasio, a Catania il Bellini, Dante in venti luoghi, e più di cento altre; dimenticavo tutta la ricchezza dei Cimiteri, dei Famedi, delle Protomoteche, la quale finora è quasi sfuggita alle ansietà dei concorsi.

Vengono gli edifici. Lo Stato ha bisogno di una nuova sede per il Parlamento, di un Palazzo di Giustizia, di un

Policlinico, ecco bandisce pubbliche gare; i Comuni hanno voglia di un Camposanto, di una Scuola, di un Ospedale, di un Mercato, di un Macello, ecco s'indirizzano agli architetti d'Italia e magari di tutto il globo terracqueo; e le Fabbricerie fanno, alle volte, lo stesso; e cominciano a far lo stesso i privati. I Fratelli Bocconi, per il loro negozio costrutto nella capitale vicino a Piazza Colonna, ottennero col mezzo di un ragionevole concorso un ottimo disegno; ma volete di più? la *Commissione promotrice delle feste giubilari pel Santissimo Padre Leone XIII,* non si peritò di sollecitare pubblicamente gli artisti a scendere nella palestra con il progetto d'un Altare da regalarsi al Pontefice nella fausta ricorrenza del suo giubileo sacerdotale, che si compì l'anno 1887.

Non di rado i programmi sono molto curiosi. Ce ne rammentiamo uno dato fuori, anni fa, da un Municipio dell'Emilia, il quale chiedeva, non solamente i disegni in grande misura con i relativi particolari, ma anche l'impegno di assumere a cottimo in ogni sua parte la costruzione dell'edificio. Si trattava d'un teatro con *almeno* sessantadue palchi divisi in tre ordini, senza contare il loggione. Spesa totale: ottantamila lire; e in queste ottantamila lire, oltre la fabbrica, s'intendeva compreso l'importo " di ogni decorazione interna ed esterna, degli apparecchi d'illuminazione, di riscaldamento, di spegnimento d'incendio „. La credete finita? Oibò, si volevano inclusi *altresì lo scenario, consistente nel graticcio ed in ogni relativo meccanismo, il tendone di bocca scena, le quinte, sei scene, le mobilie della platea, del palcoscenico, dell'orchestra e del loggione..., e le spese per la direzione e per la sorveglianza dei lavori...* I soggetti del telone e delle scene dovevano venire *fissati dal municipio.*

Passiamo da un Teatro ad un Camposanto. Un altro programma ci capitò fra mano, il quale recava le firme di una Giunta municipale di Lombardia, e chiedeva un *edificio per le cerimonie funebri, religiose e civili* da costruirsi nel Cimitero

comunale, più il *nuovo recinto,* più una *sala per le sezioni anatomiche, con le dimensioni, modalità ed accessorii richiesti dall'uso cui è destinata, e con annesso locale di servizio,* finalmente un *locale per l'ossario comune con sotterraneo.* Massimo della spesa per tutte queste bazzecole: quattordicimila lire.

Da tali ridicolezze si passa ai più alti problemi dell'architettura, nobilmente proposti. Nel 1885 fu pubblicato un programma per il disegno di una nuova facciata del Duomo di Milano: una facciata più difficile a immaginare di quella di Santa Maria del Fiore e che costerà, a dir poco, dieci volte tanto. Il Giurì era internazionale; i premi, quindici di numero, giungevano, sommati, a ottantamila lire.

Non hanno dunque torto gli artisti e specialmente gli architetti di studiare questo grosso e vario problema dei concorsi, e di adoperarsi perchè, almeno le pubbliche amministrazioni, seguano nelle condizioni artistiche e finanziarie offerte ai concorrenti quelle norme logiche e liberali — liberali nel doppio senso della parola — che, assicurando un giudizio illuminato e autorevole, promettendo ai più valorosi un largo compenso per le fatiche del lavoro, indicando con leale chiarezza quel che si vuole e quello che non si vuole, conducono alla buona riuscita dell'opera, non solo in ciò che s'attiene all'arte, ma ben anco in ciò che più praticamente giova all'amministrazione medesima.

Massime in Italia ed in Francia le Società, i Collegi, i Congressi di architetti, d'ingegneri, di artisti, non tralasciarono di occuparsi di questo argomento. In Francia tanto se ne son dati pensiero che, dopo un voto del Congresso tenuto a Parigi nell'anno 1885, la Società centrale degli architetti nominò una commissione permanente, di cui l'ufficio consiste appunto nel tener dietro a tutto ciò che nell'un modo o nell'altro si riferisce ai concorsi; e la commissione pubblicò un invito alle pubbliche amministrazioni ed

ai corpi morali perchè s'indirizzino ad essa in ogni occorrenza, proponendosi di non lasciar sfuggire occasione per esercitare con i suggerimenti e con gli atti la propria influenza, e, quando altro non possa, di appellarsi alla pubblica opinione, biasimando ogni errore e denunciando ogni abuso. Nè la commissione è composta di artisti scapigliati, di professionisti senza lavoro, di ambiziosi arruffoni; anzi ne fanno parte alquanti dei più illustri architetti francesi, anche fra coloro i quali appartengono alle pubbliche amministrazioni. Di modo che il governo, il quale in Francia sorveglia e, al bisogno, punisce i propri impiegati, mentre in Italia gl'impiegati di qualunque sorta hanno per costume di sparlare a più non posso del governo e d'impacciarlo in ogni maniera, il governo repubblicano assume dunque una certa responsabilità nell'opera, certamente benefica, ma piuttosto arbitraria di codesta commissione artistica di salute pubblica.

In Italia fecero proposte concrete e stesero formali regolamenti sul tema di cui ci occupiamo la Società degli ingegneri ed industriali di Torino, il Collegio degli ingegneri ed architetti di Milano, i Collegi di Napoli, di Roma, di Trieste, ai quali si associarono altre istituzioni consimili. Il Congresso artistico tenuto a Torino nel 1880, udita una estesa relazione del compianto architetto Basile, professore nella Università di Palermo e autore del nuovo teatro di quella città, discusse a lungo il seguente quesito: *Sulla utilità dei concorsi per i progetti architettonici e sulle norme che dovrebbero regolarli.* Le conclusioni, che verranno chiarite più innanzi, si possono riassumere così: concorso a due gradi; giurì eletto metà dall'ente che bandisce il concorso, metà dai concorrenti, oppure dalla principale istituzione artistica della città; giudizi palesi, anzi scritti sotto a ciascun lavoro della pubblica mostra; diritto nell'autore del progetto premiato di dirigere la costruzione, ammettendosi, tutt'al più, un sindacato tecnico.

A Napoli nel Congresso degli ingegneri ed architetti fu svolto ed approvato solennemente un lungo ordine del giorno che dovremo riferire poi; ma meritano di essere subito conosciute le risoluzioni del Congresso, ch'ebbe luogo nel 1883 a Roma, perchè sono il risultato di tutti i diversi studi precedenti, i quali avevano in quella adunanza degli illustratori e dei difensori abili e convinti. È quindi notevole che i seguenti voti sieno stati espressi o all'unanimità o poco meno:

1.° Il concorso si dividerà in due gradi: il primo grado consisterà in progetti di massima, il secondo in progetti particolareggiati.

2.° Al secondo grado saranno ammessi, con indennità o gratificazioni, i prescelti nel primo grado, ed ogni altro architetto senza indennità o gratificazione di sorta.

3.° Il programma dovrà essere approvato dall'autorità prefettizia sul voto del principale istituto di belle arti della provincia o della regione dove si pubblica il concorso. Quando si tratti di opere architettoniche di grande importanza, nelle quali abbia ingerenza diretta o indiretta il governo, allora l'approvazione spetterà al Ministro della Istruzione sul voto della Commissione permanente di belle arti.

4.° L'ente che bandisce il concorso nominerà il presidente del Giurì. Gli altri membri verranno nominati per un terzo dai concorrenti, per un terzo dall'ente che bandisce il concorso, e per un terzo della Commissione permanente di belle arti o dal principale istituto di belle arti della provincia o regione dove ha luogo il concorso.

5.° I concorrenti non potranno far parte del Giurì.

6.° I giudizi del Giurì dovranno essere dati palesemente e resi di pubblica ragione.

7.° L'ente che bandisce il concorso stanzierà per i premi una somma complessiva maggiore di quella che dovrebbe assegnarsi ad un architetto per onorario del progetto dell'edificio.

8.° L'autore del progetto cui viene conferito il primo premio dirigerà l'esecuzione dell'opera. Qualora non fosse idoneo a dirigere la parte costruttiva, gli sarà lasciata la direzione artistica.

Le precedenti proposte, che furono comunicate e spiegate a voce da una deputazione, eletta dalla Classe architettonica del Congresso, al presidente del Consiglio dei ministri ed ai Ministri della Istruzione e dei Lavori pubblici, e che vennero accolte da essi con le solite larghe e lunghe promesse, indicano già sufficientemente come si divida la materia di cui ragioniamo, e come i vari punti fossero definiti prima che intervenisse nel dibattito l'Associazione artistica internazionale di Roma con una relazione preparata da un gruppo di artisti, alcuni celebri, altri degni di esserlo o di diventarlo.

Ma, innanzi di venire alle norme dei concorsi, è necessario muovere a noi stessi questa domanda: i concorsi, in generale, possono giovare? e, se sì, in che misura e quando?

I concorsi, in fondo, sono vecchi quanto è vecchia l'arte. Hanno la loro radice in una bella virtù ed in un brutto vizio della razza umana: lo spirito di emulazione, che nasce dal generoso amore di gloria, dal desiderio del meglio, dall'affetto per l'arte; la bieca invidia unita alla prosunzione ed all'avidità. Veramente qui accade il rovescio di ciò che segue per ordinario nelle cose di questo mondo: la spinta buona produce maggior vantaggio che non rechi danno la trista; cioè la buona può servire all'arte, mentre la trista, salvo casi di singolari brogli e raggiri, non può farle nè bene nè male. È naturale che quando si tratta di iniziare un grande edificio monumentale od un rilevante lavoro d'arte molti ingegni di artisti si sveglino: ciascuno ha il proprio modo di considerar la questione e d'immaginar l'opera futura; ciascuno crede che il proprio modo di considerare e d'immaginare, derivante dalla natura del proprio cervello,

dalla qualità dei propri studi, dalle inclinazioni del proprio animo, sia migliore d'ogni altro. Succede allora che i modesti o timidi o impacciati o sdegnosi o già troppo occupati, pure pensando nella detta maniera, non si muovono; ma si muovono altri, ai quali appare un diritto, anzi un dovere cacciarsi avanti, adoperarsi in ogni guisa per riescire a un intento, da cui tanto beneficio si aspettano per la loro disciplina e per la loro carriera. Qui nasce una gran confusione, consueta, del resto, nell'animo umano: la coscienza non distingue più l'utile proprio da quello esteriore, piglia sul serio le proprie frasi ardenti di generosità, e l'uomo si crede incompreso, disconosciuto, spietatamente calpestato, sacrificato infamemente agli Dei bugiardi delle cieche e ladre predilezioni. Ecco perchè i concorsi, per quanto si vogliano immaginare perfetti i loro ordinamenti e santi i loro giudici, appariranno sempre ingiusti a quelli che rimangono esclusi o posposti.

Un uomo di fantasia e d'impeti, non un filosofo, un vero artista insomma, il quale dica subito a sè stesso: — l'amico mio o il mio nemico m'ha scavalcato meritamente — è una eccezione ammirabile. Meno raro che lo dica agli altri, perchè l'educazione e la prudenza, belle ipocrisie, insegnano a fare il viso ridente all'avversa ed iniqua fortuna. A poco a poco la passione si smorza, il criterio diventa più lucido, l'opera propria non invade più la mente dell'autore, l'opera altrui rifulge delle sue effettive bellezze, e la lode si ritrova finalmente schiettissima sulle labbra e nel cuore dello sconfitto concorrente onesto.

Queste cose si dicono senza volere offendere l'animale umano. Vediamo bene anche oggi qualche esempio di emuli pronti alla generosità, come si vedevano secoli addietro; e alcuni fortunati potrebbero pur adesso ripetere le parole scritte nel secondo *Commentario* da Lorenzo Ghiberti: *Mi fu conceduta la palma della vittoria da tutti i periti e da tutti quelli che si pro-*

varono meco; e insiste: *Universalmente mi fu conceduta. A tutti parve avessi passato gli altri in quel tempo* (aveva allora ventiquattro anni) *senza veruna eccezione.* E poichè il ragionamento ci ha tirato a toccare di un tale concorso, vediamo se somigliasse o no a quelli d'oggi. L'anno 1401 gli Operai del tempio di San Giovanni Battista in Firenze pubblicano l'avviso; ma, non ostante che moltissimi di tutte le terre d'Italia, nota Lorenzo, si fossero profferti, i combattenti non riescirono più di sette, i quali, secondo il Vasari, godettero di una *provvisione.* Veramente il Ghiberti nomina sette, compreso sè, e poi si lascia sbadatamente sfuggir dalla penna che furono, in tutti, sei; e gli eruditi annotatori del Vasari del Le Monnier avvertono che due, Niccolò d'Arezzo e Niccolò Lamberti, erano, visti i documenti, una persona sola, benchè il Ghiberti dovesse, pare, rammentarsi assai bene dei propri competitori. Senonchè poi, nell'ultimo Vasari del Sansoni, confessano, visti nuovi documenti, di avere errato, poichè Niccolò d'Arezzo fu Niccolò di Luca Spinelli orafo, e Niccolò Lamberti fu Niccolò di Pietro d'Arezzo: il che dimostra che se i vecchi libri vanno letti con circospezione, anche dai documenti si può venire tratti in inganno.

Oltre quei due concorrevano Simone da Colle, Jacopo della Quercia, Francesco di Valdambrina e Filippo di ser Brunellesco. Non c'è nessuno che non sappia come la prova consistette in un bassorilievo figurante il sacrificio d'Isacco, e come i due saggi del Ghiberti e del Brunelleschi si ammirino al presente, accanto l'uno all'altro, nel Museo nazionale di Firenze. Gli operai stessi avevano consegnato a ciascuno dei competitori quattro tavole di ottone per gli esperimenti, concedendo un anno di tempo. Per il giudizio ci fu *grandissimo consiglio et esaminazioni* di trentaquattro *uomini molto periti, tra pittori e scultori d'oro e d'argento e di marmo,* fiorentini o delle terre circostanti; ed è poi notevole che gli amministratori del tempio chiedessero ai trentaquattro maestri *il giudizio loro scritto di loro mano.*

Basterà ricordare ancora un altro vecchio concorso, senza uscir di Firenze. Non è difficile indovinare che si allude alla gara per la cupola di Santa Maria del Fiore: noi preferiamo infatti di appigliarci agli esempi assai conosciuti per essere dispensati dallo spiegar tante cose. Ma qui pure i documenti nuovamente scovati ed escogitati buttano giù le vecchie storie e storielle; e così ci è forza rinunziare alla citazione del bel discorso che Giorgio Vasari mette in bocca a Filippo, e che avrebbe fatto tanto comodo alle nostre argomentazioni.

Dunque l'anno 1418 gli Operai del Duomo fanno bandire nella città di Firenze un invito a chiunque di presentare modelli o disegni per la vôlta della maggior cupola e le armature ed i ponti e gli ordigni necessari ad erigerla. Concedono meno di un mese e mezzo di tempo; ma poi, con varie proroghe, l'allungano a quasi quattro. A chi presentasse cose degne, anche in parte, di essere mandate ad effetto, promettono il premio di dugento fiorini d'oro; a tutti gli altri un giusto compenso delle loro fatiche. In questo modo ebbero gli Operai undici modelli di legno, cinque fatti da legnaiuoli, due da scarpellini, uno da un pittore, tre da orafi. C'era in oltre il modello in muramento del Brunelleschi, eseguito in compagnia di Donatello e di Nanni d'Antonio di Banco. Nel concorso poi per la lanterna della cupola narrano che presentasse un modello persino *una donna di casa Gaddi.*

Nè il dispettoso Michelangelo scansò il fastidio dei competitori, per esempio nella facciata della chiesa di San Lorenzo, dove si trovò tra i piedi niente meno che Antonio e Giuliano da Sangallo, Andrea e Jacopo Sansovino e Baccio d'Agnolo ed anche il grazioso Raffaello da Urbino. Ma di così fatti concorsi nella storia dell'arte, massime nel trecento e nel quattrocento, ve n'è millanta. Dunque torniamo all'oggi.

I concorsi son cosa democratica. Dare un'allogazione ad uno è creare un privilegio. Perchè a quello e non anche ad un altro, il quale vale o può valere altrettanto? perchè a due e non a dieci? perchè a dieci e non a tutti? Chi vi dice che fra i giovani ignoti non ci sia un Giotto, cui manchi un Cimabue, e aspetti solo un'occasione di stupire il mondo? Non ispalancate voi le porte al calzolaio, al carrettiere, perchè possa diventar deputato della nazione o, all'occorrenza, ministro, e vorreste chiudere le imposte in faccia al genio sconosciuto dell'arte? Allargate il suffragio elettorale, non vorreste allargare il suffragio artistico?

In una società fatta come la nostra, con le Accademie e gli Istituti di belle arti dall'una parte e dall'altra tutte le varietà dei sistemi parlamentari e rappresentativi, i concorsi diventano una istituzione civile. In fatti le scuole pubbliche dell'arte, vivai di artisti, coltivati dallo Stato e anche da qualche provincia e da qualche corpo morale, fanno germogliare una straordinaria abbondanza di piante, senza contare la gramigna, alle quali manca poi il concime per poter fiorire e fruttificare. E queste piante, ora reclinando il capo mezze morte di fame, ora alzando la cresta con la rabbia del lungo appetito, sospirano o gridano nel loro linguaggio: — Anche a noi, anche a noi. Perchè ci avete seminate e tirate su? Vi pare egli che i propri parti si possano buttare in fiume od esporre ai cani ed ai lupi? Ci avete voluti, vostro danno. — Bisogna pur gittare un tozzo di speranza, se non si può di focaccia, nelle fauci voraci; fortunata occasione quella di poter buttare in gola ai disgraziati un programma di concorso. Distraggono il loro stomaco, ingoiandoselo condito di beate illusioni, e cadono e riprendono le querimonie; ma oramai si può rispondere: — Colpa vostra. Dovevate trionfare. —

Hanno ragione i poveracci di lamentarsi. Non bastano gl'Istituti delle grandi città, nelle quali, se non con le arti

superiori, si può trovare da vivere con le arti decorative e industriali, e dove, non foss'altro, l'inganno della speranza, nella ressa di tanti che hanno bisogno e che chiedono, dura poco, lasciando luogo ad un criterio più pratico della vita; ma ci sono le Accademie pompose e pitocche di molte città piccole, semenzai di giovani, che nella solitudine, nella esaltazione di lusinghe lontane, s'assuefanno alle chimere, invecchiando e morendo nella povertà, nella disperazione e, spesso, nel vizio. È opinione di certuni che senza l'allettamento settimanale del giuoco del lotto molta gente, cui non arride altra vana fiducia, sarebbe trascinata a commettere qualche brutto sproposito. I concorsi sono per una buona parte degli artisti una specie di giuoco del lotto.

Dicevamo del sistema parlamentare e rappresentativo, tanto diverso da quello dei papi e dei principi mecenati delle arti. Sminuzza la responsabilità, lascia luogo, non ad una predilezione, ma a molte predilezioni differenti, che sono tanto più arbitrarie quanto meno riescono impegnative. Non potendo tutti vincere con il loro raccomandato o protetto, non vogliono almeno perdere definitivamente. Nel concorso, chi sa? Ma, in generale, nei consigli e nelle commissioni dei comuni, delle provincie, dei corpi morali, dello Stato, le influenze personali esterne sono, per fortuna della umana dignità, molto minori di quello che i maligni credano e dicano: però nascono facilmente, in tanti e pur coscienziosi, ma diversi animi, i dubbi, le perplessità, la voglia di contentare tutti, il bisogno di soprassedere, sicchè le proposte dilatorie assai volentieri vengono accolte dai più. Il concorso è veramente una deliberazione sospensiva.

Poi in Italia, non essendovi un centro artistico, nè un indirizzo o almeno una aspirazione d'arte nazionale, anche gli artisti insigni non riescono compiutamente e popolarmente conosciuti, non hanno una di quelle solide e incontrastate celebrità, le quali giustificano presso tutti una preferenza in opere

pubbliche di gran momento. S'aggiunga qualche cattiva prova fatta da importanti e dirette allogazioni; quella, per citarne una sola, del monumento al Cavour in Torino. Eppure il Duprè stava allora al colmo della sua bella fama; e non di meno furono molti i contrasti prima di affidargli l'opera, nè gli venne affidata senza ferire il decoro di parecchi altri degni artefici ed offendere altresì la giustizia.

Dall'altro canto i concorsi in questi ultimi anni fecero ad un tratto suonare alto il nome di valorosi giovani, dianzi o sconosciuti affatto od apprezzati nella cerchia di una città. Il Sacconi sbucò fuori dal concorso per il monumento a Vittorio Emanuele in Roma, il Costa dal concorso per il monumento al padre della patria in Torino, il Grandi dal concorso per il monumento alle Cinque giornate in Milano. In Milano la gara per la Galleria e la Piazza del Duomo rivelò il povero Mengoni, come quella per il Cimitero fece conoscere il Macciachini; ed in grazia dei concorsi si sono visti allargare il campo della loro attività e della loro già chiara rinomanza scultori quali il Barzaghi, il Tabacchi, il Rivalta, lo Ximenes, il Ferrari, il Rosa, il Borghi, il Gallori e dieci o dodici altri. A questi le libere palestre furono utili, non necessarie; ma chi può affermare che i novelli artefici saprebbero spezzare la dura crosta della pubblica indifferenza senza una fortunata congiuntura, che metta in evidenza il loro genio fresco e vivace? Vi sono, è vero, anche i palestrioti da dozzina, che scendono ogni volta nell'agone ed ogni volta ne escono tumefatti, contusi, con un edema all'orecchio, come il lottatore di bronzo, scavato non è molto, che si vede nel Museo delle terme Diocleziane; ma non hanno quei muscoli, quel collo e quello sguardo. Imperterriti ricominciano, zoppicando, e ripigliano le botte, e mostrano davvero che la speranza è ultima dea.

Questi fanno male a sè stessi, non al concorso; ma i concorsi, come dicevamo in principio, hanno i loro gravi pec-

cati. Intanto alcuni dei più rinomati artefici o li sdegnano o n'hanno paura: nell'un caso e nell'altro si astengono dal tentarli. Perchè avventurarsi nello stadio quando si può trovare accanto un giovinotto, che con le sue snelle gambe di vent'anni, in uno sbalzo, vi oltrepassi, mentre state quasi per toccare la metà? Sconfitto, i nemici vi deridono e gli amici vi compiangono, stropicciandosi le mani e dicendovi: — Che giustizia, che mondo! — Bisogna contentarsi: la fama è come il lustro dei marmi, che si dura gran fatica a ottenere, ma un soffio appanna e un poco d'acido leva. Insomma, codesta ragionevole riluttanza dei provetti può essere causa, alle volte, che un'opera da onorare il paese non venga affidata a chi la saprebbe con più sicura maestria condurre a perfezione.

Ingegni ce n'è di tante sorta; ma si potrebbero dividere in due classi: gli schizzatori e i perfezionatori. Generalmente l'una qualità esclude l'altra, e s'intende che i concorsi giovano più ai primi che ai secondi. Il Costa, per esempio, innanzi di venire scelto per il monumento che Umberto dedica alla memoria del suo gran padre in Torino, era lodato quale briosissimo schizzatore, benchè avesse già condotto statue assai grandi. Vedremo fra poco se è sua anche la virtù del finire. Per finire o perfezionare non intendo già le minuzie e leccature della esecuzione, che sarebbero fuori di luogo nell'arte monumentale; ma intendo la espressione viva e pur misurata dei moti e delle attitudini, e la giustezza insieme con la bellezza della forma. Negli schizzatori c'è, salvo le eccezioni, un pizzico di caricatura e qualche trascuratezza nella sostanza dell'arte, unita ad una svelta abilità di mano. L'abilità serve sempre per fare delle cose graziose e allettevoli; ma in un monumento queste virtù gentili e, quasi direi, commerciali stanno in seconda linea, forse anche impacciano lo spirito monumentale, che intende alla nobile e schietta grandiosità, indirizzandosi più ai po-

steri che ai contemporanei. Chi si rivolge ai nipoti vuol mostrare di essere rispettabile, s'atteggia con decoro, parla con premeditazione, anche quando non abbia ombra d'ipocrisia. Altro è l'arte dei salotti e dei gabinetti, delle esposizioni e delle gallerie, altro quella delle strade e delle piazze.

Ci sentiamo rispondere: — Voi dunque affermate che lo schizzatore ha una forte probabilità di essere scelto nella gara con altri forse migliori e più alti artisti di lui; ma il bozzetto non mostra esso la composizione, e questa non è forse la parte essenziale del monumento? Poi il Giurì, quale noi lo vogliamo, composto quasi tutto di artisti, non è forse in grado di distinguere, anche dallo schizzo o dal modello piccolo, la maestria effettiva dalla maestria superficiale?

Molto spesso sì, rispondo, ma non sempre. Innanzi tutto l'arte dell'antica Grecia, l'arte dei timpani di Egina, dei fregi e delle metope del Partenone, l'arte di Ercole, di Venere, di Apollo, di tutti gli dei e delle ninfe e dei satiri e delle solenni Vittorie, l'arte eminentemente monumentale, ridotta in bozzetti, non rischierebbe di parere spesso monotona e fredda? Non ci sono dei periodi intieri dell'arte, che traggono la loro ammirabile bellezza dallo svolgimento delicato della forma e dell'espressione: il quattrocento, per esempio, e una parte del cinquecento? Il san Giorgio di Donatello, il Bacco di Michelangelo, in piccolo, schizzati, resterebbero quello che sono? Darebbero neppure una lontana idea della loro perfezione insuperabile? Non è il caso del Buonarroti e di Donatello, ma certi eccellenti ingegni sono di loro natura guardinghi nel concepire, sentono il bisogno di ripensare mille volte un concetto prima di dare ad esso una forma, lavorano bene soltanto nella calma dell'animo, senza l'angustia di un termine stabilito, senza l'ansia e l'affanno di una corsa pubblica, in cui non si vedono, ma si odono, come cavalli, scalpitare gli emuli. Per queste nature, rifuggenti dalla lotta e dal chiasso, i concorsi non sono fatti.

Quanto al Giurì, sia anche composto quasi per intiero o addirittura per intiero di artisti, esso deve fermarsi a giudicare i bozzetti e i disegni, che gli stanno davanti, indipendentemente dal valore già conosciuto degli autori, se pure gli autori non rimangono nascosti, che è raro, dal manto dell'anonimo. Ma il distinguere la sostanza dell'arte dalle seduzioni della mano riesce difficilissimo anche ai più pratici e cauti giudicatori. Un modello abbozzato saporitamente, un disegno acquerellato o tratteggiato con garbo dilettano gli occhi e dispongono alla benevolenza. Ci si vede per entro quello che forse non c'è, vi s'indovinano pregi che forse non esistono; perchè è da avvertire una cosa, che gli artisti sono, in fatto d'arte, migliori giudici dei non artisti, ma sovente hanno un difetto loro proprio: ricreano nella fantasia l'opera che stanno guardando. Il difetto è bello per sè, ma non coopera alla perfetta giustizia, se di perfetta giustizia si può parlare in questa valle di inganni volontari e ancora più d'inganni involontari.

Detto ciò, tirando la somma, i concorsi, in generale, sono buoni; e poi, fossero pur pessimi, fanno comodo a quelli che devono provvedere alle opere pubbliche, sicchè, pessimi o buoni, per amore o per forza, bisogna pigliarseli in pace.

Il punto è di condurli in maniera da toglier loro, se si può, le pecche, o scemarle. Al fine dunque di superare gli inconvenienti or ora indicati, i Congressi, come s'è visto, e l'Associazione artistica internazionale proposero che i concorsi venissero banditi *a due gradi:* chiedere, cioè, prima di tutto *il concetto dell'opera* col mezzo di bozzetti o disegni, eseguiti, per maggiore comodità dei confronti, in prestabilite misure; scegliere gli autori dei più pregevoli saggi, e compensandoli equamente ed assegnando loro un tempo sufficiente, incaricarli di svolgere il primo bozzetto o disegno con l'aggiunta di qualche parte, da cui si possa cono-

scere la vera maestria dell'esecuzione; eleggere finalmente in questa seconda prova l'artista cui allogare l'edificio, il monumento o il dipinto. Con tale sistema, dall'un lato si rende più agevole e meno dispendioso l'accingersi alla prima gara, dall'altro lato si possono chiedere migliori guarentigie di valentia per la seconda.

Del rimanente, codesto metodo è seguito da un pezzo, massime in Francia, dove se ne dichiarano sodisfatti. Per il monumento al Gambetta, che orna una piazza di Parigi, si presentarono al primo esperimento con le loro *maquettes* ottantacinque concorrenti, fra i quali invece di tre, com'era determinato dal programma, ne furono scelti sei, o, per meglio dire, sei coppie, giacchè s'erano messi insieme a due a due un architetto ed uno scultore; e vennero assegnati alle sei coppie meno di cinque mesi di tempo per presentare i nuovi bozzetti nella grandezza del decimo d'esecuzione. Il lettore si rammenta come, sulla proposta del Viollet-le-Duc, fu deliberato dal Consiglio comunale di Parigi, che i palazzi municipali di circondario si ornassero con grandi storie e allegorie dipinte; al quale fine vennero aperti dei concorsi a due gradi, chiedendo nel primo dei semplici schizzi nella misura del decimo, e nel secondo, cui potevano venire ammessi tre competitori, una parte del cartone nella grandezza del dipinto. In tre mesi dovevano eseguirsi gli *avant-projets* o progetti di massima per il palazzo delle Belle Arti in Lilla, ed i cinque prescelti, con l'indennità di duemila franchi ciascuno, dovevano in quattro soli mesi condurre, oltre i particolari, tutti quanti i disegni. L'anno 1884 fu bandito in Amsterdam per il palazzo della Borsa un generoso concorso internazionale, al quale si presentarono circa dugento architetti, lusingati prima dalla promessa di dieci gratificazioni da mille fiorini l'una, poi da cinque premi nel secondo arringo, larghi di dieci, sei, cinque, quattro e tremila fiorini: totale quasi ottantamila lire delle nostre.

Le due gare hanno dunque del buono, salvo in quei progetti di architettura, i quali richiedono meno fantasia che criterio, e nei quali la distribuzione o la costruzione soverchia la parte artistica, di modo che i pensieri preliminari appariscono sempre incompleti, incerti e comuni a molti, e la massima difficoltà consiste appunto nel particolareggiare e compiere. In alcuni casi il proverbio sbaglia: chi ben principia non è alla metà dell'opra.

Ma intorno ai due gradi v' ha un dubbio, il quale diede assai da discutere alla sezione architettonica del Congresso d'ingegneri ed architetti in Roma, e non fu punto esaminato nella relazione dell'Associazione internazionale. Questa e quello non vanno d'accordo. Questa sottintende che al secondo grado sieno ammessi a concorrere solo i trascelti nel primo; quello dice chiaro e tondo che anche per il secondo grado debba restare libero l'ingresso a tutti.

Dall'una parte si domanda: — Siete voi sicuri di cernere tanto bene nel primo grado, che nessuno, tra coloro i quali ripensando alla prima opera potrebbero fare cosa eccellente, rimanga fuori? Manco male se il numero dei competitori fosse largo nella seconda prova, ma a questo s'oppone, in mezzo ad altre ragioni, la economia dei premi; e, se è ristretto, fuori di quel numero non ha da ridere speranza? E poi uno che non avesse avuto salute o tempo o voglia di provarsi la prima volta, il più valente di tutti, mettiamo, si vedrà sbarrata la via nella corsa definitiva? S'intende che questo si faccia per l'ultima scappata di cavalli; ma qui il solo fine quale è, se non quello di ottenere il migliore, il più bel lavoro? Tutto ciò che non intende a tale unico scopo, tutto ciò che restringe ed inceppa diventa pedanteria dottrinaria e dannosa. Contentatevi dunque di distinguere i prescelti dai non prescelti col mezzo di una indennità, generosa quanto volete, e siate sicuri che riescirà ambita e gradita, e basterà al vostro intento. — Così la pensava il Congresso.

Ma la risposta è pronta: — Con questo vostro liberalismo il sistema dei due gradi scema di efficacia e di logica. La indennità in denaro nell'animo di alcuni non farebbe presa, e questi a presentarsi aspetterebbero il secondo arringo, giovandosi di tutti gli studi e lavori offerti nel primo, con poco rispetto della giustizia e della proprietà intellettuale. Voi, in realtà, bandireste un secondo concorso, sulla base, è vero, di un più preciso programma; ma nelle gare bisogna tentar di finirla, avvicinandosi presto alla meta.

— Impedireste, replicano gli altri, ai concorrenti della seconda prova di correggere, modificare, mutare il loro lavoro, obbligandoli a chiudere gli occhi avanti alle fatiche dei competitori? Che costrutto ci sarebbe egli di fare svolgere un bozzetto o un disegno se non fosse lasciata all'autore la massima libertà di migliorarlo in qualsivoglia maniera? Il plagio no, siamo d'accordo; ma nessuna pastoia alla fantasia ed al libero arbitrio artistico. Questa è la condizione del far bene, non solo nell'arte, ma in tutto. —

Un grosso intrico è quello della formazione del Giurì; e dal comporlo bene o male dipendono la giustizia, l'equità e il buon frutto del concorso. In generale i concorrenti, anzi tutti gli artisti, anche non concorrenti, chiedono oggi che una parte della commissione giudicatrice venga eletta direttamente e liberamente da chi prende parte alla gara. L'Associazione internazionale di Roma consente che, per il primo grado, due terzi dei membri del Giurì sieno scelti *da tutti i sodalizi artistici d'Italia* e un terzo *dalla autorità che bandisce il concorso;* ma per il secondo grado domanda che i due terzi vengano eletti all'incontro *dai concorrenti prescelti.* Dunque due Giurì nella massima parte diversi l'uno dall'altro.

Ed è una proposta nuova. In tutti i concorsi a due gradi da me conosciuti, qualunque sia il modo di formazione

del Giurì, esso funziona in entrambi i giudizi; solo alcune volte, di rado, i membri eletti dai concorrenti non vengono ammessi che al secondo periodo, in compagnia della maggioranza, che aveva già pronunciato nel primo. Per la decorazione pittorica della sala dei matrimoni nel Palazzo comunale di Courbevoie molti fra i cinquantasette concorrenti di primo grado si adunarono sotto la presidenza del Prefetto della Senna, ed elessero tre giurati su nove. Per il monumento al Gambetta buona parte degli ottantacinque concorrenti si riunì nella sede del Comitato a votare cinque giurati su quindici. Per il rammentato palazzo delle Belle Arti a Lilla nel Giurì, scelto dal sindaco, i concorrenti avevano tre soli rappresentanti, accolti a funzionare con gli altri undici nel secondo grado. Peggio ancora per il palazzo della Borsa in Amsterdam. Gli artisti non contavano nessun rappresentante elettivo, essendo la commissione internazionale composta dell' architetto di S. M. il re dei Paesi Bassi, presidente, del direttore dell'Accademia delle belle arti applicate alle industrie, del presidente della Camera di commercio, del presidente della Commissione per il commercio dei fondi pubblici, di un membro della Commissione per il commercio dei cereali e di sei architetti, un Olandese, un Belga, un Tedesco, un Austriaco, un Francese e un Inglese. Manco male che in questo caso l'autorità delle cariche e la stessa diversità dei paesi, nei quali erano stati scelti i giurati, diventavano per la maggioranza guarentigie di imparziali sentenze; ma, tempo addietro, fu bandito a Limoges il concorso per un Mercato, e il Giurì consisteva nel sindaco, in due persone indicate dal Consiglio comunale, in tre membri di quel Consiglio, in due architetti e in tre ingegneri del luogo. Simile a questa fu la scelta delle persone chiamate a decidere intorno a nove edifici scolastici, capaci di 3225 bambini, per il comune di Creusot; ed il programma dichiarava che il Giurì non era tenuto, *sous aucun prètexte, de justifier sa décision.* E si po-

trebbero moltiplicare gli esempi; ma basterà ricordare che nel solenne concorso per la facciata del Duomo di Milano la commissione giudicatrice fu composta così: uno degli amministratori della Fabbrica del Duomo, scelto dai propri colleghi, il quale ebbe ufficio di presidente; un membro del clero, delegato da S.ª Em.ª l'Arcivescovo di Milano; quattro architetti, dei quali uno Italiano, uno Tedesco, uno Francese ed uno Inglese, scelti dalla R. Accademia di belle arti di Milano; un artista, pittore o scultore, ed un architetto, scelti dal Comune di Milano; un erudito, scelto dal R. Istituto lombardo di Scienze e Lettere; un architetto, scelto dalla Commissione conservatrice dei monumenti per la provincia di Milano; un ingegnere od un architetto, scelto dal Collegio degli ingegneri ed architetti di Milano; quattro artisti, dei quali due architetti, un pittore ed uno scultore, eletti dai concorrenti. Insomma: quindici persone.

Conviene dire finalmente che negli ultimi grandi concorsi nazionali le commissioni vennero per intiero nominate con regio decreto, come volevano le leggi speciali votate dal Parlamento. Nelle commissioni per i monumenti a Vittorio Emanuele, al Garibaldi, al Sella gli artisti erano in maggioranza di un voto, se si contano fra gli artisti gl'ingegneri civili; nella commissione per il palazzo delle due Camere i tecnici figuravano largamente; nella commissione per il palazzo di Giustizia era stato posto dal programma un limite al numero dei giurati impiegati o professori pubblici.

In conclusione, tutti i modi di scelta sono stati tentati, tutte le proporzioni e combinazioni possibili sono state messe alla prova, dalla libertà sconfinata alla ristrettezza più gretta. Un saggio di procedimento assai liberale è quello che, fin dall'anno 1869, dà (strano a dirsi!) un'Accademia, l'Accademia di belle arti in Milano, per l'aggiudicazione del premio Principe Umberto. I nove artisti membri del Giurì sono o dovrebbero essere eletti dagli esponenti nella pubblica

mostra, con queste sole limitazioni, necessarie per iscansare gl' intrighi delle combriccole interessate e dare sufficiente autorità ai giurati, che il numero dei votanti debba giungere a quaranta, e che a riescire eletti occorrano almeno dodici voti. Lo credereste? Sono state poche le volte in cui il Giurì potè costituirsi intero per via di una così fatta elezione; sicchè, contro voglia e perchè il bel premio di quattromila lire non andasse miseramente perduto, l'Accademia dovette spesso supplire. Più libero ancora, anzi addirittura sfrenato, fu il modo di votazione per il Giurì, che l'anno 1877 doveva assegnare i premi in denaro nella Esposizione nazionale di Napoli; ma nessun giudizio suscitò mai tanti biasimi, destò mai sì acerbe querele e sì impetuose recriminazioni.

Fa bene l'Associazione internazionale di chiedere che nessun concorrente possa far parte del Giurì; di esigere che niun votante possa presentare più di una scheda; di respingere la proposta che tutti i concorrenti insieme procedano al diretto giudizio del concorso; di volere che nel Giurì gli artisti formino una buona maggioranza, e figurino in rilevante numero gli scultori se si tratta di statuaria, gli architeti o i pittori se si tratta di architettura o pittura; finalmente di lasciare all'amministrazione, che pubblica il concorso, il diritto di eleggere una parte dei giudici. Solo si potrebbe notare che il rapporto di due terzi per i giurati eletti dagli artisti, e di un terzo per quelli scelti dall'amministrazione, se pare giustificato nei concorsi unicamente o specialmente artistici di pittura e scultura, può tornare invece difettoso nei concorsi architettonici, dove la distribuzione dell'edificio, la comodità, la convenienza e tutte le avvertenze scientifiche e tecniche uguagliano talvolta in importanza o superano le ragioni dell'arte.

Che la sentenza del Giurì debba essere motivata e pubblicata, ormai, eccetto nel Creusot, tutti lo ammettono; ma che ciascun giurato sia tenuto a dichiarare in iscritto le giu-

stificazioni del proprio voto, perchè, *a seconda della pubblica opinione, abbia la lode o il biasimo,* e che codesto suo scritto firmato si debba stampare, ci sembra pericoloso: pericoloso non per il giurato, ma per la serena giustizia del concorso e la dignità dell' arte. Gli artisti, in generale, vedono chiaro e giudicano retto; ma quanti sono quelli che sappiano esporre con persuasiva evidenza le cause delle loro sensazioni e delle loro impressioni? Non tutti hanno la penna spedita, come l'ha il valoroso artista, autore della relazione che stiamo lodando; e il voler troppo lambiccare il voto scema spontaneità e schiettezza, poichè i cervelli degli artisti non paiono adatti alle disquisizioni estetiche, nè alle ricerche sottili del come e del perchè. La loro mente si confonde, il loro criterio si annebbia, senza dire che quasi sempre finirebbero per cavarsela con queste poche parole: *mi associo al voto del signor tale;* oppure col farsi preparare dall'amico giornalista o letterato una minuta ben ragionata, e, dopo copiata, firmarla. Bel sugo? Dall'altro canto, se il voto segreto ha i suoi vizi per colpa degli animi bugiardi, il voto forzatamente palese ha i suoi peccati per colpa dei cuori deboli, compiacenti, paurosi della censura d'un gazzettiere, sensibili alla lode dei giovani scapigliati o degli accademici parrucconi, pieghevoli ai desiderii dell'amico, del mecenate, del personaggio potente. La pubblica opinione vigila! Qual'è? Ce n'è tante. Il meglio è dunque di lasciare che chi vuole parli, e chi non vuole taccia.

Non sarebbe finito; ma gli argomenti, che restano a trattare, si collegano al diritto di proprietà artistica, un diritto del quale i limiti non sono definiti, e di cui le applicazioni riescono difficilissime. Speriamo che le varie guarentigie chieste dall'Associazione internazionale per gli autori dei disegni o dei modelli premiati, non debbano restare sempre ardenti, ma inutili desiderii; senonchè, pur troppo!

in ciò e nelle altre disposizioni invocate per migliorare i concorsi pubblici, la sanzione legale si farà aspettare un gran pezzo, e forse codeste disposizioni in alcune parti sembreranno contrarie alla libera autorità, che le amministrazioni dello Stato, come quelle dei comuni e dei corpi morali, sono gelosissime di serbare a sè stesse.

Di un punto la relazione non tocca, ed è essenziale per i concorsi d'architettura: quello che riguarda il valore dei premi. Se ne occupò il Collegio degli ingegneri ed architetti in Milano; e fu proposto, come si vide, dal Congresso di Roma, che la somma complessiva destinata alle ricompense dovesse essere maggiore dell'onorario spettante ad un architetto per il progetto dell'edificio. Se c'è cosa giusta ed evidente è questa; ma sono troppo rari i programmi che si uniformino a un tale onesto principio. La maggior parte di essi promettono premi irrisorii, speculando sul bisogno dei concorrenti o sull'ambizione o sull'amore per l'arte. È davvero una schifosissima usura. L'usuraio rischia almeno il proprio denaro: qui all'incontro, senza ombra di pericolo, quando la merce è in casa, quando, esaminata per ogni verso, fu giudicata dai più autorevoli periti perfettissima, si sborsa la metà, il quarto, il decimo di ciò che la merce vale.

Un esempio solo e cospicuo basterà, io credo. L'anno 1879 la Camera dei deputati fece pubblicare dalla sua Presidenza un programma per il progetto di una nuova aula nel palazzo di Montecitorio e per l'adattamento di una parte dell'edificio, chiedendo ogni sorta di disegni e particolari e calcoli e perizie e stime. L'unico premio era di tremila lire. Ed ecco qui l'ordine del giorno, molto salato, che il Congresso di Napoli votò su questa faccenda:

" Considerando che in tutti i paesi civili le tariffe per gli onorari dell'architetto, aventi forza di legge, come in Francia, o di consuetudine, come in Inghilterra, in Germania, in Italia, ecc., assegnano per la invenzione e compilazione del

progetto e per le relazioni ed i computi che lo accompagnano, circa il due per cento sulla spesa totale dell'edificio;

" Considerando che la spesa per le nuove opere nel palazzo di Montecitorio è già prevista in due milioni di lire;

" Considerando che nell'aprire un concorso il commettente intende ottenere un progetto ottimo per tutti i versi, salvo a non isborsare un centesimo se un tale progetto non venisse presentato, e che quindi dovrebbe assegnare ai premi una somma per lo meno uguale a quella che gli bisognerebbe spendere indirizzandosi ad un architetto o ad un ingegnere qualunque;

" Considerando che le 3000 lire del premio non valgono a compensare neanche le spese effettive dell'architetto per un progetto di così grande importanza, difficoltà, novità e fatica, quale è quello richiesto dalla Camera dei deputati:

" Il Congresso deplora che con una somma tredici volte minore di quella che un privato cittadino, una provincia, un comune dovrebbero ragionevolmente pagare in Italia e in ogni luogo civile per un consimile progetto, s'intenda raggiungere un fine anche più sicuro e proficuo di quello che s'ottenga col mezzo di un'allogazione diretta;

" Confida che, ponderando tutto ciò, sia provveduto acciocchè gli artisti abbiano da chi degnamente guida la nazione un esempio di rispetto per le nobili arti del bello, di stima per ogni utile studio e di dignità in ogni onesto interesse. „

II.

MONUMENTI A VITTORIO EMANUELE

Quale cittadino, il Re che ha fatto l'Italia sarebbe parso brutto; ma come Re era bellissimo. Aveva un certo che dell'idolo. Grave, pesante, assai tardo nei moti, sembrava che camminasse chiuso in una di quelle ampie armature damascate, le quali servirono a' suoi gloriosi antenati e si vedono scintillare nell'armeria di Torino. L'assisa di generale lasciava quasi che s'indovinassero al di sotto i bracciali, i cosciali, la corazza, gli schinieri; e si sentiva come un tintinnio di lamine d'acciaio. La mano di questo Re, più che al fucile da caccia, sarebbe parsa adatta al giavellotto e alla picca.

Fecero bene a levargli quel cappello a due punte, che Carlo Alberto continua, poveretto! a portare nel suo monumento. Con le piume dell'elmo agitate dal vento, con quel luccichio del metallo lustro, il bruno pavonazzo della faccia non disdiceva; ma il cavallo sembrava misero così senza gli arnesi di ferro, senza la gualdrappa dei destrieri antichi.

Il buon senso sottile, la sagacia diplomatica, la schiettezza aperta non si rivelavano in altro che negli occhi non grandi, i quali, dolci per solito e sorridenti e scrutatori, brillavano alle volte d'un rapido sarcasmo, lampeggiavano d'una forte idea, d'una nobile impazienza, o si socchiudevano guardando fissi, come in uomo di vecchia razza, che sa volere

e aspettare. Nè lo scarpello, nè certo neanche il pennello sanno riprodurre le qualità di quella figura, poichè le virtù dell'animo si manifestavano al di fuori troppo fuggevolmente, e i caratteri dell'aspetto solenne e marziale trasmodano con facilità nel massiccio, nel duro, nel goffo, nello sgarbato. A impacciare l'opera d'arte non solo v'è l'abito, che non s'addice al corpo, sicchè ne nasce una vera e inevitabile discordanza estetica, ma vi sono gli stessi lineamenti del volto, che, massime negli ultimi e più gloriosi anni del Re, avevano preso contorni poco statuari, davvero poco monumentali.

Vittorio Emanuele, insomma, è uno dei più difficili eroi a spiegarsi a' posteri con le arti figurative e anche con le lunghe raffinatezze dell'arte della parola. Garibaldi all'incontro dovrebbe essere uno dei più facili, tanto lo spirito pittoresco, ch'egli metteva ingenuamente in ogni cosa sua, aiutava la fama dell'avventuriero sublime, tanto l'abbigliamento si confaceva alla natura dell'uomo, tanto la bella faccia rispondeva docile e tutta intiera ai sentimenti vivi dell'anima.

Noi che abbiamo visto, che abbiamo sentito parlare Vittorio Emanuele; noi che abbiamo assistito alla salita miracolosa dalla valle della schiavitù straniera fin sulla cima della libertà nazionale; noi che abbiamo seguito con l'occhio ansioso il Re fin da ragazzi, mentre egli guidava modestamente giorno per giorno, ora per ora, con il forte braccio da alpigiano il suo popolo nuovo su per l'erta ripidissima, scansando con ammirabile destrezza i precipizi e i burroni: noi ci siamo fatti nel nostro cuore un ritratto di lui, che è parlante. Ci sembra di sapere quant'egli avesse serbato della schiatta de' vecchi duchi, mentre le novità più audaci del secolo nostro entravano nel suo cervello e diventavano ispiratrici della sua condotta; ci sembra di sceverare quel che c'era di pieghevole nella sua volontà, di fermo nella sua docilità, di acuto nella sua intelligenza e di delicato nel suo animo: crediamo, in conclusione, che tutto sia chiaro. Ma

proviamoci a rappresentare tali cose con l'arte, nettamente, senza affettazioni e senza rettorica, poichè in Vittorio Emanuele non ci fu mai l'ombra della rettorica e dell'affettazione; e vedremo come linee, colori, forme si confondano e come la nostra parola, per non gonfiarsi troppo, si sparpagli qua e là, danneggiando il ritratto, il quale dianzi ci stava nella fantasia, come un ritratto di Tiziano, vivo.

Curioso tipo! Durante la battaglia di San Martino, mentre erano in giuoco il suo trono, la rinomanza del suo esercito, l'avvenire d'Italia, nell'istante in cui le schiere piemontesi, assalite con sempre nuova violenza, stavano per indietreggiare, il Re incuorava i soldati con un bisticcio.

In quel corpo grave lo spirito era snello. Gli piaceva scherzare; gli piaceva andare a caccia; gli piacevano le cipolle e le donne; gli piaceva quella gran barbarie moderna del fumare. Vi rammentate, senza dubbio, il casetto del Politeama di Napoli. C'erano dei cartelli con tanto di scritta: *È proibito di fumare.* Il Re, appena entrato, ordina che sieno tolti, leva dall'astuccio lo sigaro e l'accende. Gli spettatori, a quella vista, cavano fuori anch'essi i loro bravi sigari, e si mettono beatamente a pipare. Uno de' Ministri, che seguiva il Re, gli si accosta e, tra l'agro e il dolce, gli dice: — Maestà, vede come l'esempio viene subito imitato quando scende dall'alto? — Sì, massime se l'esempio è cattivo — rispose la maestà di Vittorio Emanuele. Era, bisogna confessarlo, proprio un cattivo esempio.

Gli piaceva andare intorno, anche di sera al teatro, con quella sua larga giacchetta a saccocce immense; e sapete il caso dell'abito a coda di rondine, che un prefetto gli prestò al teatro Apollo, perch'egli potesse andare nel palchetto a far visita alla granduchessa di Russia. Dentro alle tasche enormi della sua giacchetta Vittorio Emanuele cacciò le mani quando il guardasigilli Cassinis, ne' giorni ansiosi in cui il Re d'Italia rischiava di venire scomunicato dal Papa, gli disse

come la scomunica per avere effetto dovesse venire consegnata nelle proprie mani della Maestà Sua. Il Re, che pur era credente, ridendo disse: — Caro Cassinis, ho trovato il rimedio: appena vedrò un prete, guardi, farò così. —

Talvolta il frizzo era più alto, e mostrava la generosa audacia dell'anima. Il Pisanelli discorreva un giorno con lui di non so qual giornale repubblicano, che accusava il Re di sfegatata ambizione. — Ambizioso io! — esclamò. — Ambizioso, è vero. Quando saremo a Roma, in Campidoglio (era l'anno 1863) mi toglierò il cappello, e griderò: Signori repubblicani, voi mi avete creduto un ambizioso. Vedete come io lo sono: Viva la repubblica. —

Al Pepoli, che gli esponeva, dopo la pace di Villafranca, le tristi condizioni dell'Italia centrale, il Re andava ripetendo: — Abbiate fiducia in me; — ma pur vedendo che il Pepoli crollava il capo, con voce squillante e con piglio fierissimo aggiunse: — Ebbene, se i Bolognesi dubitano di me, annunziate loro in mio nome che quando gli Austriaci invaderanno il suolo italiano io abdicherò, come mio padre, e verrò a combattere nelle file dei volontari romagnoli. —

Queste sono scene che l'arte non sa riprodurre nè con lo scarpello nè con il pennello.

Ancora dopo la disgraziata pace di Villafranca, che costò tante lagrime anche a Camillo Cavour, il Re, alle due dopo la mezzanotte, scriveva dalla Veneria ad Alfonso Lamarmora: *Della corona di ferro non me ne fa niente: preferisco quella d'amore de' miei popoli.* Questo animoso concetto fu ripetuto da Vittorio Emanuele nella reggia di Torino il dì 4 novembre 1866 in faccia al conte Giustinian ed agli altri della deputazione, la quale recava gli atti del plebiscito veneto: — Signori, la corona di ferro viene pure restituita in questo giorno solenne all'Italia. Ma a questa corona io antepongo ancora quella a me più cara fatta con l'amore e con l'affetto dei popoli. — La frase della lettera, buttata

sulla carta alla Veneria in una notte di tremenda ambascia, era meno letteraria, ma molto più vigorosa. L'arte rettorica dei Ministri smorzò l'impeto sincero del Re.

E nel Re v'erano delle alterigie, le quali hanno, per verità, un certo carattere scultorio. Mi torna in mente quel *Ci penso io,* detto alla gentildonna veneziana nel teatro Comunale di Bologna? Un altro giorno, dopo una lunga e faticosissima cavalcata attraverso gli Abruzzi, giunto a Castel di Sangro, al dottore Tommasi che gli diceva: — Vostra Maestà dev'essere molto stanca — egli con dispetto rispose: — Io non mi stanco mai. — Un' altra volta a Torino nel 62, in quel tempo agitato in cui certi giornali e certi uomini politici andavano ripetendo che Vittorio Emanuele avrebbe dovuto abdicare, il Re, spalancata la finestra, mostra il Monviso a un deputato, ch'era andato all'udienza, e secco secco gli dice: — Guardi quella montagna: essa può cangiar posto, ma io starò al mio. —

Il Re, veramente, era di quella tempra d'uomini che non crollano al soffiare dei venti.

Nel 59, dopo il fatale armistizio, doveva passare da Milano. A Limito gli andò incontro il Luogotenente di Lombardia, il Vigliani, il quale, al proposito della guerra troncata a mezzo e del Veneto rimasto agli Austriaci, balbettò timidamente ed arcadicamente: — Maestà, anche Filippo lasciò qualcosa da fare ad Alessandro. — Il Re allora, sollevando la testa e ficcando gli occhi in volto al Vigliani: — La finirò io questa impresa. —

L'ha proprio finita lui, e poi è andato a Roma, e dell'Italia in pillole ha fatto una Italia tanto grande e bella che già molti s'adoperano nel volerla disfare; e di questo Re, che amava le donne e le cipolle e la caccia e la pipa e vestiva in giacchetta, il Thiers, che dei re e imperatori ne aveva visti parecchi, diceva: *C'est bien le Souverain le plus fin que j'ai connu en Europe;* e il Sénard diceva: *Il y a de*

l'Henri quatre dans cet homme; e Pio IX, quando seppe la morte di quel Monarca, il quale lo aveva cacciato via dal trono, esclamò commosso: *È morto come un cristiano, come un sovrano, come un galantuomo.*

Era il vero cristiano, il vero sovrano, il vero galantuomo nel più schietto significato di queste tre parole. E questi sono i contrasti dell'uomo, che i nostri nepoti conosceranno solo dai marmi, dai bronzi e dai libri.

Ma, oltre la difficolta del ritratto, i monumenti fatti o da farsi hanno trovato, salvo pochi, o troveranno un altro e più grave impaccio nell'indole dell'arte d'oggi, nell'indirizzo che la scultura ha preso da parecchi anni, segnatamente in Italia. A questo Padre della patria l'effigie non basta: l'arte, senza trascurarla, dovrebbe alzarsi a concetti più idealmente e più liberamente monumentali.

Il fatto è questo, che l'arte, progredita oggi straordinariamente in alcune sue virtù essenzialissime, non è mai stata così priva di immaginazione, così scarsa di idee e di affetti quanto in questi ultimi tempi, poichè altra cosa è la vera fantasia e la vera ricchezza del genio artistico, altra cosa è la bizzarria stravagante, bislacca, faticosamente e artificiosamente cercata. Credo di avere detto altrove come il predominio del temperamento sanguigno pare abbia lasciato luogo in poco più di trent'anni al predominio del temperamento linfatico; ed è per questo che i medici, i quali svenavano prima la gente per guarirla, lasciano ora che schiatti piuttosto che cavare una sola goccia di sangue. Il cervello ha seguito il temperamento, non solo in Italia, ma persino in Francia, che è il paese più sanguigno del globo. Chi non rammenta i romanzi pieni zeppi di avventure singolarissime, e le commedie d'intrigo? Era una creazione rapida, impaziente, feconda di tipi vari, di casi innumerevoli; un'orgia di fantasia, una *fantasia* di Arabi che, volando sui cavalli,

gettassero in aria amori, tradimenti, congiure, chiari di luna, brani di cuore umano, passioni d'ogni sorta, caratteri d'ogni specie, prodigi d'ogni maniera, per ripigliarli in pugno sempre correndo e giuocando. Ora invece la mente umana è restìa. Le commedie ed i romanzi si aggirano in un campo chiuso; pochi tipi, i soliti casi e, per uscirne, uno sforzo crudele d'ingegno, che si vede tutto al di fuori; e in ogni cosa un condimento uniforme di realismo affettato, lambiccato, stentato, slombato, lussurioso o sudicio. I capolavori sono capolavori, s'intende, e meritano rispetto e lode in ogni natura d'arte; ma, insomma, chi voglia trovare la spontanea e molteplice immaginativa deve cercarla negli uomini d'un'altra generazione.

E ogni cosa si collega: ricchezza tira abbondanza, e povertà miseria; perciò i gretti travagli della fantasia, che abbiamo ora accennato, si riscontrano anche nelle arti del disegno. Morto il Re, non hanno saputo fare altro, per tramandarne ai posteri la memoria, che pensare alla sua effigie a cavallo. Certo un bel cavallo con un bel cavaliero è monumento magnifico; ma che quasi tutte le principali città d'Italia debbano avere la loro statua equestre di Vittorio Emanuele non è cosa priva di monotonia, nè tale da far onore al genio inventivo degli Italiani d'adesso. Vedete i nostri antichi quante forme diverse di monumenti alzavano, e quanto più si sentivano liberi dalla realtà materiale. Vollero, è vero, contemplare Marco Aurelio nelle sue vere fattezze, piantato sul suo destriero; ma quando il Senato intese onorarlo gli alzò una colonna coclide, intorno a cui si svolge la rappresentazione delle sue imprese guerresche, sollevando così lo sguardo e lo spirito fino alla nobile figura lì in alto, dove oggi si scorge invece un san Pietro con le chiavi del cielo. La colonna è tuttavia imponente; e se in Campidoglio, mentre si fissa l'immagine del sommo filosofo, ci si commuove ad un sentimento quasi famigliare, in piazza Colonna ci si sente compresi di ammirazione per l'imperatore singolarissimo.

Parlando di Vittorio Emanuele, dopo Marco Aurelio non si può citare altri che Traiano. Ed ecco la sua colonna nel Foro, eretta dal Senato e dal popolo, alta trentasette metri, circondata da quella stupenda spirale, che illustra con più di duemilacinquecento figure la guerra dei Daci, e poggia sulla base a festoni e ad aquile e sugli stupendi trofei scolpiti nel piedestallo. Ma la colonna non basta: il Senato e il popolo di Roma decretano a Traiano l'arco trionfale di Benevento in marmo pario, e quello ammirabile di Ancona. Nè voglio rammentare le costruzioni onorarie de' recinti sacri, gli obelischi, le piramidi, i mausolei. Queste varietà di monumenti, che il genio inquieto e portentoso di Napoleone, vero romano, tentò rinnovare in un tempo in cui l'arte stava imprigionata nella gabbia accademica, potrebbero oggi, che ogni modo ed anche ogni eccesso di libertà ne' concetti e negli stili è reso lecito, diventare, trasformandole, incitamento a invenzioni efficaci e modernamente monumentali.

All'incontro, come la gente ha in sospetto i voli degli artisti, così gli artisti, spauriti dalla natura, temono di mettere le ali. La natura li piglia per le orecchie e li pone in ginocchioni. Tremano innanzi a lei. Non sanno dare una ditata nella creta senza contemplare minutamente il modello vivo, e girargli intorno, e misurarlo magari con il compasso; anzi dal modello cavano sovente, strano a dirsi! la prima ispirazione. Non posseggono quella prontezza sapiente e fervida del modellare, che viene dall'essersi inviscerati il vero, e che permette di afferrare la propria idea, rendendosene conto e trovandole una forma, o, per meglio dire, la giusta sua forma, giacchè ogni idea ha un'unica forma compiutamente appropriata. La lima è un altro affare: viene poi; ma l'opera d'arte si può dire che già prima del perfezionamento, appena scappata fuori dal capo dell'artefice, sia viva e piena.

Altro malanno per le opere monumentali: gli scultori, in generale, non sanno niente di architettura, di ornamenta-

zione e di prospettiva. Scansano perciò, siccome ogni uomo rifugge dall'oggetto della propria ignoranza, qualunque pensiero in cui l'idea totale sia informata all'arte del compasso, e dove la statuaria venga sottoposta o soltanto intimamente legata alle masse ed alle linee del monumento. Fanno come nel monumento al Cavour in Torino, dove statue e gruppi scappano fuori dall'architettura e mancano di base e non rispondono a nessun organismo. I maestri di scarpello non hanno più lo spirito largo dell'arte, che ispirava, senza dire degli antichi, i monumenti del medio evo, quelli degli Scaligeri, per esempio, tutti a guglie, a pinnacoli, a colonne torte, a intrecciamenti geometrici, e dove il piccolo principe a cavallo non è altro che la necessaria conseguenza del tutt'insieme. E il rinascimento, che garbo di sagome e di fogliami! Come le linee diventano caramente sinuose, e come le figure s'uniscono in dolce armonia con i profili delle cornici, le gentilezze dei fregi e i festoni e le ghirlande! Non di meno quell'arte sapeva diventare, al bisogno, maschia e soda, senza cessare di essere amabilissima: guardate all'alto piedestallo della statua equestre del Colleoni, alle sue colonne castamente panciute, al nobile basamento, al cornicione maestoso. Poi, nel cinquecento, il modo s'allarga via via, eppure le due arti non ismettono di tenersi amorosamente abbracciate. Michelangelo, nato nel quattrocento, dà l'impulso al secentismo; ma le stramberie barocche, le quali avranno forse tutti i peccati della terra indosso, non hanno il torto di avere smozzicato l'arte monumentale. Cartocci e bassorilievi, timpani rotti e putti carnosi, volute arzigogolate e gruppi contorti, simboli goffi e allegorie bislacche, tutto s'immedesima nel grande accordo della gonfiezza. In tale gonfiezza, del resto, c'è una sapienza artistica da sgomentare e, non di rado, una vigorosa intelligenza della grandiosità. I secentisti sono il contrario dei neo-classici, di cui molti sorridono; e v'ha chi osa canzonare il Canova, l'au-

tore delle statue di papa Rezzonico e di Pio VI. Ma, lasciando anche stare questo rarissimo ingegno, nella misura del classicismo moderno, spesso rigido e secco, la statuaria si acconciava senza nessun impaccio all'architettura, tanto da comporre delle opere savie e insieme solenni: esempio l'arco del Sempione. La divisione del lavoro artistico deriva dall'odierno eclettismo e dal recente realismo.

Nelle condizioni dell'arte d'oggi si può scommettere che una parte dei monumenti a Vittorio Emanuele, guardati fra qualche anno, somiglieranno nella potenza dell'arte, meno a quello torinese di Emanuel Filiberto, che non a quello di Carlo Alberto, così differenti, sebbene della stessa mano. Quanto la figura e il cavallo del primo sono larghi nello stile, energici nell'azione, arditissimi nella esecuzione, altrettanto il cavallo e la figura del secondo sono di stile gretto, di azione fiacca e di esecuzione timida. È naturale. *Testa di ferro* era vestito di ferro, e voleva un animale da portare il suo peso; Carlo Alberto era conciato invece con il cappello a barchetta e l'uniforme tirata tirata. Vien voglia di pigliarsela con il cappellaio e col sarto. E il destriero è degno della persona, stecchito, incerto nel passo, non un caval di battaglia, ma quasi un ronzino. In sostanza, dalle gesta del Duca all'opera dello scultore correvano tre secoli d'intervallo, mentre il padre di Vittorio Emanuele era contemporaneo a chi ne doveva riprodurre l'immagine. Il realismo d'oggi va innalzandosi via via nell'ideale secondo che s'allontana il modello. Il Marocchetti poteva in Emanuel Filiberto mostrare sè stesso; ma in Carlo Alberto doveva, per rispetto, quasi direi per creanza, nascondere sè, e lasciar dominare il principe tale e quale. Ora bisogna avvertire che la grandezza di un'opera d'arte viene, non dal modello, non dal soggetto, bensì dall'animo e dalla fantasia dell'artista.

La scultura nostra italiana, lodevole per la intelligente imitazione della verità, ma lontanissima dall'impeto miche-

langiolesco, non ha da un pezzo avuto occasione di amare e di studiare il cavallo. Il cavallo è forse più difficile a figurare che non il massimo animale della creazione, l'uomo. Leonardo da Vinci, niente meno, vi lavorò intorno sedici anni, e per modellarne l'aspetto ne aveva prima studiato l'anatomia. S'aggiunga che nella scultura dei cavalli si incontrano delle difficoltà tutte particolari. O si muovono come quello di Marco Aurelio, come quelli della chiesa di San Marco in Venezia, del Colleoni, del Gattamelata, quietamente, con tre zampe poggiate in terra, o si slanciano in aria con le due gambe dinanzi, e allora bisogna fare come nel cavallo di Commodo al Vaticano, mettergli un tronco d'albero sotto il ventre, come nel cavallo di Alessandro il Grande, bronzo ercolanese, conficcargli un'asta per puntello proprio nel mezzo della pancia, o come nel cavallo dell'altro Alessandro il Grande, scolpito dal Puget, ed in quelli del Pollaiuolo e di Leonardo ideati per Francesco Sforza, portare l'animale con un gruppo di gente caduta, che si dimena e arrabatta. Per codesti artifizi, volendo cavarli un poco dal consueto e nello stesso tempo non farli uscire troppo dalla ragione, ci vuole una destrezza, che il realismo d'oggi non tollera volentieri. Il realismo, ottimo per altri versi, non vale proprio niente nè per la novità e facilità dell'inventare, nè per la prontezza e arditezza dell'eseguire, nè per la nobile grandiosità dei concetti e delle forme; e noi nelle statue equestri di Vittorio Emanuele avremmo appunto bisogno di queste qualità vigorose.

Qui sarebbe venuto il momento di scendere dalle considerazioni generali all'esame dei principali monumenti, i quali furono alzati o si stanno apprestando in Italia al nostro gran Re. E bisognerebbe principiare dal monumento di Roma, cui ci fermeremo in un altro capitolo, al proposito dei non pochi concorsi architettonici e scultorii tentati per farlo degno del soggetto e d'Italia.

L'ideare un monumento, il quale dall'una parte non sia volgare e dall'altra non sia strambo (come quando, per fare una statua equestre, fecero a Torino il cavallo caduto in terra e l'uomo ritto in piedi), se è cosa difficile da per tutto, riesce difficilissima in Roma, dove le proporzioni enormi e la maschia bellezza delle opere antiche fanno tremare, per lo spaventoso confronto, le vene e i polsi all'artefice. Non bisogna in Roma confondere la nuova civiltà con la vecchia, il presente con il passato. Quel passato è come un gorgo: inghiotte ciò che gli si mette vicino, o per lo meno lo snerva. Lottare contro di esso è impossibile. Conveniva dunque piantarsi con l'opera nuova lì dove fossero mancati i resti antichi, o dove i secoli e gli uomini avessero già tanto sciupato la grandezza vecchia da ridurla alla misura dell'oggi.

Gran peccato che il monumento non abbia potuto essere un mausoleo, dove posasse la salma di Vittorio Emanuele, e con l'andare del tempo s'adagiassero quelle de' suoi successori. Hanno voluto sciaguratamente spezzare il filo che univa Umberto Biancamano, conte di Moriena, a Umberto, Re d'Italia, rompere la catena che legava quei conti e duchi e re piccoli con questi nuovi e grandi, come se una buona parte della forza e, aggiungerò, della responsabilità d'una dinastia non istesse nelle virtù e nelle glorie del suo passato. Hanno voluto che i figliuoli dormissero lontani dai padri, che Superga, da cui si vedono le pianure verdi e le alpi nevose, non accogliesse i resti di Vittorio Emanuele. Nella nicchia della gran sala rotonda quelle ossa non possono riposare degnamente. Stanno a pigione in un luogo deturpato dalla mano degli uomini, in una rovina. Restaurarla? Ci si può egli pensare? Si potrebbero, è vero, rimettere le travi di bronzo, che Urbano VIII fece fondere per gettare la cattedra di san Pietro e le colonne della Confessione; si potrebbero rifare le incrostature di marmo ed i pilastri in porfido sulle muraglie di mattoni e sull'attico; si potrebbero restituire al timpano i gruppi

di bronzo, le statue, i bassorilievi: ma poi che cosa faremmo, in mezzo a tante opere nuove e lustre, del portico rotto, sconnesso, affumicato? Sciupando il Panteon non si avrebbe il mausoleo, poichè l'anima che vive nel vetusto edificio è e sarà sempre l'anima antica; e in tali riduzioni arcibarbare, contro alle quali si scaglierebbero giustamente gli archeologi di tutto il mondo, andrebbero tanti milioni quanti ne sarebbero occorsi per alzare il vero mausoleo cristiano dei Re d'Italia, tutto moderno nell'idea e degno della rinnovata nazione.

Dopo il portico del Campidoglio, alla spesa del quale non basterà il doppio dei milioni cui contribuì tutta Italia col bilancio dello Stato e con larghe offerte spontanee, verrà in ordine d'importanza il monumento di Torino. Il concorso per quel monumento fu tra i più fortunati. Il tema era proposto dal figliuolo per amore del padre suo, dal Re per memoria del Padre della patria; un milione da spendere; una vastissima piazza nella cara città, che fu il punto d'appoggio su cui Vittorio Emanuele, Archimede novello, piantò la leva per sollevare l'Italia. E la palma venne data ad un giovine allora quasi ignoto, gran rematore nel suo golfo di Genova, dove sovente navigava soletto in un sandolino lungo poco più di due metri, portando seco nel guscio la scatola dei colori e i pennelli; e nell'ora lieta in cui il sole si mostra, e nell'ora dolce in cui va declinando, tirata un poco sullo scoglio la leggiera barchetta, si metteva a dipingere le rupi e un ampio tratto di mare e le vele lontane, perchè, come il Canova, alcuni scultori, avendo sempre sotto gli occhi la tinta grigia della creta od il bianco zuccherino del marmo, sentono di quando in quando il bisogno di rallegrarsi negli splendori vaghi del colorito.

Tra grandi e piccoli il galantuomo già s'era beccato i primi premi in sette concorsi, e non aveva trent'anni. Udita la novella dell'ultimo e segnalato trionfo, si mette subito a lavorare scherzando. Era di sera, e col lume gira intorno

alla creta. Alle due della notte aveva finito — finito una gran bomba che scoppia, e dalla quale sbalza fuori lui stesso, l'incoronato statuario.

Questo Pietro Costa nacque l'anno 1849 in Celle, paesello della Riviera di ponente, non molto discosto da Savona: il padre era calzolaio, la madre tessitrice. Fu allievo dell'Accademia Ligustica, come il Monteverde, il Rivalta, il Barabino. Un dì, mentre era ancora scolaro, sente a discorrere di un monumento che la famiglia Da Passano intendeva alzare nel Camposanto di Genova, e per il quale alcuni abili e stagionati maestri avevano presentato i loro bozzetti. Detto fatto, si pone all'opera, e mette innanzi anch'egli un modello. Uomini competenti esaminano, ponderano, discutono e scelgono finalmente lo schizzo del Costa; ma, chiamatolo e visto il giovinetto imberbe, si scandalezzano dell'audacia di lui, e c'è mancato poco che non perdesse l'allogazione dell'opera.

Il Costa, vinto il concorso per la pensione di Roma, va a posarsi per cinque anni nella eterna città; ma il suo spirito, più che alla forma antica, è indirizzato ora alla realtà schietta, ora ad un modo un po' gonfio, quasi barocco di stile. A primo tratto parrebbe che realismo ed eccesso dovessero contraddirsi; ma il realismo, nel suo significato logico e onesto, che cosa è veramente? È la espressione viva e speciale dei caratteri individuali. Il realismo può dunque essere bello all'occasione, ma non è *il bello;* può essere morale, ma non è *la morale;* può essere anche brutto o sguaiato, ma non è nè *la bruttezza,* nè *la sguaiataggine.* Qui sta, io credo, la differenza tra il vero realista e certi altri così detti realisti, i quali sono la più gretta razza di dottrinari, la più falsa genìa di accademici che la terra abbia mai nutrito. Il loro criterio è tanto ampio quant'è quello dei socialisti: quelli sempre *natura* in bocca, questi sempre *umanità;* e questi e quelli soffocano umanità e natura in uno strettoio di idee teo-

riche preconcette, monche, nebbiose e, alla fine de' conti, supremamente disumane ed innaturali. Il buono realismo bada dunque ad incarnare i segni propri dell'individuo: ha tutta la natura morale e materiale innanzi a sè, e tutta quella ancora che, seguendo le leggi effettive della verità, può venire creata nell'artista dal cuore e dalla fantasia. Ma — qui volevo venire — i segni propri dell'individuo tanto più chiaramente si notano quanto più si sceverano da quegli altri che non gli sono speciali: ed ecco nascere la caricatura dall'una parte e l'esagerazione dello stile dall'altra. L'una fa per ridere, l'altra fa sul serio.

Al Costa piace la caricatura. Vuol figurare, per esempio, un suo rispettabile amico e protettore, un dottore di Genova, poi professore nella Università di Roma e celebre in Italia per le malattie delle orecchie? ecco, il brioso artefice lo mostra mentre vien fuori con tutto il busto da un orecchio gigantesco e serra nelle mani nervose i suoi strumenti e i suoi libri, scapigliato, meditabondo com'uomo che sia sceso in quella caverna a studiare e a sperimentare.

Un altro dì lo scultore se la piglia con la *Musica dell'avvenire,* poi, secondo la bizzarria del momento, si mette ai soggettini sentimentali e domestici: la *Prima lezione,* il *Ritorno dalla guerra* e, fra tanti altri, i *Miserabili* — una famiglia che si vuol bene, composta d'un povero ragazzo, di un cane barbone, che lo guarda con amore ineffabile, e di una scimmia vestita da generale, la quale sta comicamente piantata sulle spalle del caro padrone.

Forse io sbaglio, ma mi pare che non dovrebbe rincrescervi di conoscere un poco addentro l'ingegno di questo giovine, il quale, benchè abbia sentito più volte intonare intorno a sè l'inno di Archiloco, pure, avendo messo alle pubbliche mostre poche e piccole opere, può riescire ignoto o quasi ignoto alla maggior parte di voi.

Non farò una rassegna. Non dirò nulla del monumento

al Noceti nel Cimitero genovese, dove un genietto piccolo inghirlanda un busto colossale, nè di altri monumenti o lavori d'arte decorativa; ma ricorderò quel *Daniele nella fossa dei leoni,* in cui ogni piccolo artifizio sparisce. È una forte figura. Solleva lo sguardo al cielo, alza le braccia con le mani aperte in atto di preghiera, sta ritto, è coperto di una lunga tunica, la quale lascia vedere parte delle braccia, il petto, i piedi nudi, ha la fronte fasciata da un panno, che gli scende dietro le spalle. Un leone enorme appoggia la testa al fianco dell'uomo: è come immerso in un grave sopore, con la bocca aperta e gli occhi serrati. Forse Daniele non prega, forse dal fondo del sotterraneo risponde a quel re Dario, cui la Bibbia fa fare una sì meschina figura — quel re Dario, il quale, raggirato, impaurito dai propri satrapi, dopo avere condannato Daniele, dopo avere passato la notte senza dormire, in sullo schiarir del dì corre al sigillo della fossa e chiama: *Daniele, Daniele;* e Daniele dal sotto in su grida: *O re, possa tu vivere in perpetuo.* Allora Dario, per confortare i leoni, caccia dentro nella fossa, non solamente i satrapi, ma ben anche le loro mogli ed i loro figliuoli.

Rammenterò pure il monumento che Genova alzò al Mazzini, dove ai lati del basamento stanno due figure allegoriche: il *Pensiero* seduto, che poggia la fronte sulla mano destra e stringe il pugno sinistro, l'*Azione* in piedi, con una mano al fianco e l'altra sullo stendardo ove sta scritto *Dio e Popolo.* Il lembo della bandiera, cadente sul dado, è coperto di carte e di volumi; ma l'occhio, contro voglia, va in su, tirato dalla figura magra, sinistra, somigliante al manico d'un pugnale. Ha le braccia incrociate sul petto, e in una mano serra i fogli di uno scartafaccio, un proclama forse — uno di quei proclami ch'erano una battaglia a' tempi della signoria straniera. Strano! Tutto si muove; il paese nostro s'è trasformato. I soli che non abbiano mosso in nulla il loro animo ed il loro cervello, i soli per i quali la patria sia, come

trentatre anni addietro, una schiava da liberare, da liberare contro la volontà sua ed a costo di accopparla, sono gli ultimi seguaci di quell'uomo singolare, il quale imperava nell'ombra. Continuano a bisbigliare: vedono in coscienza il mondo diverso dal vero, ed accarezzano un loro proprio e vaporoso ideale. Alcuni, per verità, santificherebbero all'occasione le punte dei pugnali e le lame della ghigliottina; altri sono invece tanto miti, che sembrano arcadi politici. Insomma, riescono gente più pratica i socialisti, i quali dicono *il tuo è di tutti,* benchè sieno ancora più pratici quegli altri, i quali pensano *il tuo è mio.*

Affrettiamoci ad allargare i polmoni nell'aria libera e viva: le cose belle sono quelle che si fanno alla luce del sole. La testa alta; l'occhio aperto, che fissa dritto in volto il nemico e gli fa abbassare lo sguardo; la mano vigorosa, che impugna una spada scintillante al cospetto dei popoli; il petto ampio, pronto a sostenere la lotta; l'uomo che dice: *Eccomi,* e che rischia di perdere un trono per amor dell'Italia, e guarda in faccia la morte impavido, audace, semplice, leale: ecco la figura che può insegnare ai contemporanei e ai più lontani nepoti quella aperta schiettezza, la quale è virtù in ogni tempo ed in ogni paese. Così il Costa avrebbe voluto esprimere la persona di Vittorio Emanuele, non ostante alla troppa ridondanza dello stile ed alla soverchia gonfiezza della forma.

O come il Costa ha fatto bene di lasciare il cavallo in scuderia! A certuni sembra che Vittorio Emanuele fosse una specie di centauro, e ogni tratto ripetono che il cavallo s'immedesima con la pesante persona, che un guerriero ha da inforcare l'arcione. Si è giunti persino ad onorare, come in quello sconclusionato monumento al Duca di Genova, più il cavallo che il cavaliero, e a rammentare il cavallo nella magniloquente epigrafe, della qual cosa Caligola sarebbe rimasto contento. Ma il Re non era solamente un soldato: ci

son volute ben altre qualità che il coraggio militare per comporre un'Italia, e fu fatta meno con la spada che con le tenaci virtù dell'intelletto e del cuore.

Qui non posso trattenermi dal soggiungere qualche parola sul conto d'un altro scultore, che avrebbe già dovuto compiere il monumento a Vittorio Emanuele per la vasta piazza del Duomo di Milano: giovine anch'esso, pieno di foga, e soggetto all'indolenza.

Sul basamento rettangolare il Re ferma di botto il cavallo, che si getta indietro, ritirando il collo, drizzando le gambe anteriori, piegando le posteriori e formando con il corpo una linea tutta inclinata. Il Re ha in testa il vecchio cappello a due punte. Sotto alla trabeazione dorica del piedestallo gira nei quattro lati senza interruzione un gran fregio ad alto rilievo, rappresentante l'ingresso di Vittorio Emanuele e di Napoleone III in Milano, seguiti dalle varie milizie italiane e francesi. Il popolo accoglie festante Re, Imperatore e soldati; le donne sventolano i fazzoletti; cittadini e militari s'abbracciano: tutto pare gioia, impeto, confusione, da tutto spira un generoso ed espansivo entusiasmo.

Il Rosa si compiace sovente di chiamarsi Ercole: gli garbano le dimensioni ampie, i colossi. Fece sulla facciata posteriore del Palazzo delle Finanze a Roma due figurone strabocchevoli, le quali hanno i loro piedi lunghi niente meno che un metro; fece un busto stragrande di Alessandro Manzoni, modellato con quasi spavalda sicurezza di forma. Ne' bozzetti poi si scapriccia. Bisogna vedere come i fantoccini, schizzati a ditate impazienti, vivono e parlano, e quanto brio c'è in essi, e come ci si immagina di scoprirvi dentro tutto un mondo, che l'artista aveva o forse (chi lo sa?) non aveva nel suo cervello. Ma questo Rosa è altresì capace di alcune delicatezze ammirabili. Mi restano nella memoria una figuretta piccola di fanciulla gentile, tutta ignuda, con le membra

caste, morbide, flessuose, ed una piccola satiressa, che scherza con un Bacchino, tanto spiritosa, inquieta e civettuola, che paiono seducenti persino quelle sue pelose gambe di capra.

È superfluo rammentare le virtù artistiche del Monteverde, che figurò da par suo Vittorio Emanuele a cavallo in Bologna ed a piedi in Rovigo; del Civiletti, che modellò freddamente la statua equestre per Palermo; dello Zocchi, il quale, in mezzo alle svergognate novità di Mercato vecchio in Firenze, alzò un cavallo massiccio e nodoso; del Tabacchi, del Maccagnani, del Rivalta, di altri valorosi, cui toccò la fortuna di esercitarsi nel grande soggetto. Povero Borghi, che giunse appena in tempo di finire il monumento per Verona! Povero Franceschi, che lo aveva così bene avviato per Napoli!

Ettore Ferrari, in quello eretto a Venezia sulla Riva degli Schiavoni, riescì vigoroso nel Re, che, scuotendo l'elmo piumato e inforcando il cavallo impaziente, alza la spada, non per incitare a battaglia, ma per ripetere forse con audace fierezza ciò che aveva detto al Vigliani: — La finirò io questa impresa. — Eppure le due colossali figure allegoriche, le due *Venezie,* appariscono ancora più robuste; anzi sono troppo grandi: poco meno di due metri d'altezza, benchè sedute. L'arte in Venezia non ha quasi mai assunto le gigantesche misure, l'imponente aspetto, che si notano quasi sempre nei monumenti antichi, del risorgimento e del seicento in Roma. La gentilezza ora fantastica, ora finamente corretta, domina nei vari periodi dell'arte veneziana. Persino nelle migliori cose dell'architettura e della statuaria barocca, nelle opere del Longhena, per esempio, la grandiosità venne raggiunta meno con la grandezza effettiva, che con le proporzioni e le forme.

La *Venezia del Quarantanove* impugna la spada, che le si è rotta in mano combattendo, e preme il piede sopra un

cannone arrovesciato. La stessa asta della bandiera nazionale, che stringe convulsivamente con la mano sinistra, è spezzata; ed il leone a' suoi piedi, ruggendo, morde le catene, che lo avevano tenuto avvinto. Il volto della donna è bello e terribile; per tutte le membra le corre un fremito di vendetta: questa è davvero la guerriera delle Lagune, la eroica *Difesa*. Verso la fine del Quarantotto settanta fortini proteggevano la città; l'esercito era di circa ventimila uomini, quattordicimila veneti, gli altri d'altre regioni d'Italia. Cominciarono le sortite ai Treporti, al Cavallino, a Fusina; si pigliavano dei pezzi d'artiglieria, delle munizioni, dei cavalli. A Mestre si fecero 575 prigionieri, e si lasciarono sul campo 200 austriaci. De' veneziani 106 tra morti e feriti: ferito a morte il poeta Alessandro Poerio, il Koerner italiano, che combatteva a lato del Sirtori e del Rosaroll.

La Venezia del monumento ha il berretto frigio sui capelli a gran ciocche scomposte. Venezia era, in fatti, nel grosso del popolo, repubblicana. Giunta da Roma la novella della proclamazione di quella repubblica, ecco una dimostrazione (tante ne facevano!) in piazza di San Marco. Mille e mille voci tuonano: — Viva la repubblica romana, viva la Costituente, viva Genova, Toscana, Ungheria, Kossuth, morte ai Tedeschi. — Manin si presenta alla finestra, e dice: — Chiunque cerca di creare divisioni è traditore della patria, è più pericoloso dei Croati. — Ed il popolo: — Morte ai Croati. — Il 27 marzo Daniele Manin riceve, col mezzo di un parlamentario austriaco, una nota dell'Haynau, accompagnante il bollettino del Radetzky in data del 24: vittoria di Novara, abdicazione di Carlo Alberto. Il Tecchio scrive al Manin: *La sventura è colma.* Il 3 aprile l'Assemblea sanziona il laconico e formidabile decreto: *Venezia resisterà all'Austriaco ad ogni costo.* Pochi giorni appresso il forte di Marghera è ridotto un mucchio di rovine, un cimitero. Scoppia la polveriera della Grazia. Si elegge una commissione di chimici per

istudiare il modo di far polvere: raccolgono il salnitro, raschiando i vecchi muri e i sedimenti delle botti.

Ecco la Venezia del monumento, discinta, con i seni nudi, calpestante la bandiera austriaca, invasa da uno spirito di guerra disperato, furibonda per cagione del suo mozzicone di spada, che le impedisce di assalire, fremente di essere ridotta alla sola triste difesa. La notte fra il 29 ed il 30 di luglio era cominciato il bombardamento della città; e sentite con che stile fioritamente letterario, in mezzo a quelle angoscie, ne riferisce all'Assemblea Niccolò Tommaseo: " Nell'alto della notte cominciò improvvisa la pioggia delle palle, più addentro nella città di quel che veruno mai si pensasse; e dalle contrade minacciate si dipartirono quietamente le intere famiglie; e le donne, co' pargoli in collo al seno lattanti, co' bambini a mano, n'andarono in silenzio dignitoso. „

In una settimana, dal 14 al 20 agosto, morirono di colèra nella città 1500 persone, senza contare i soldati. Ad ogni tratto veniva segnalato un incendio. Mancava persino la carne salata; scarso e caro il pesce fresco; nel pane la farina giungeva appena al quinto della miscela.

Una breve nota negli scartafacci del Manin è straziante: *Finiti contemporaneamente viveri, polvere, danaro, speranze.*

Passarono diciassette anni. Venezia è trasformata. Donna formosa, col braccio tondo, con il volto sereno, panneggiata nel manto di damasco d'oro, avente il corno dei Dogi in testa, una mano posata sull'elsa della spada in riposo, e l'altra alzata, come se mostrasse che l'aiuto a diventare matrona e signora le venne di lassù, dal cavaliere piumato.

III.

IL MONUMENTO IN CAMPIDOGLIO

L'ARCHITETTURA.

Fu scelto, dopo tre concorsi, il disegno architettonico; ma sono appena finite le sostruzioni, sono quasi esauriti i quattrini, e fuor di terra non si vede nulla. Fu scelto, dopo non so quante gare, lo scultore per la statua equestre; ma non è ancora principiato il colossale modello.

Godremo dunque un così lungo respiro, innanzi di pagare il nostro tributo d'ammirazione al monumento finito, che il discorrerne ora sembrerà cosa lecita. Tanto più se si pensa che, aspettando troppo, si rischia di non rammentarsi più le vicende curiose e scabrose di quei concorsi, ai quali appunto intendo adesso fermarmi.

Della spaventosissima furia di biasimi, che si scatenò, dieci anni addietro, contro la povera commissione, la quale aveva ufficio di scegliere il disegno per il monumento, non v'ha luogo a stupire affatto. Già è il caso che segue a tutti i giudizi, quando si tratta delle arti belle; ma qui, naturalmente, la tempesta doveva essere più tremenda e più ostinata che mai.

S'intende: di trecento concorrenti tre soli potevano in coscienza rimanere sodisfatti, anzi uno solo, il primo pre-

miato. Negli altri sarebbe parso strano, aggiungeremo che sarebbe parso brutto, il non vedere i segni della santa ira dell'arte. Chi è pronto a persuadersi di avere errato, non ha convinzioni vive e profonde; chi è placido, chi è indifferente, non ha cuore di artista. Lo sdegno è bello. Alcuni concorrenti, modesti o tirati da altre faccende, si piegano, non convinti, ma rassegnati; alcuni, ruminando dentro di sè la spietata sentenza — *cosa fatta capo ha* — brontolano sottovoce; alcuni, impacciati nel parlare, imbrogliati nello scrivere, s'affidano ai più eloquenti e letterati compagni di sventura, rinfocolandoli; alcuni finalmente, gli arditi, i meno assuefatti a vincere gl'impeti generosi dell'animo, gridano nei caffè, tempestano nelle adunanze, nei circoli, stampano nei giornali, s'affannano, s'arrabattano, si rivolgono ai Ministri, al Parlamento, riempiono il paese delle loro alte grida, invocando giustizia.

I concorsi appariscono vere palestre o arene, e i concorrenti veri lottatori o gladiatori. Sieno valorosi o no, importa poco (il credersi, in questo caso, vale più che l'essere), la loro fantasia si eccita e si esalta. Nei giovani, e sono i più, l'ambizione mette legna sul fuoco; nei pochi vecchi l'ostinazione rivolta la brace, e l'animo arde.

Ecco il concorrente, guardatelo: da molti mesi è andato fantasticando allo stupendo tema — il monumento del Padre della patria nella città eterna, nella capitale d'Italia! — La generosità del Re, il coraggio del guerriero, la nobiltà dell'uomo, la grandezza del patriotta, gli sono balenate a volta a volta innanzi agli occhi della immaginazione; e la effigie schietta e sempre viva, che incarnava quelle virtù, era circondata da una ghirlanda di uomini insigni, di eroi, di precursori, di cooperatori, i quali tutti si tenevano per mano, formando le ammirabili scene di sapienze politiche, di battaglie fiere, di astuzie nazionali, di sacrifizi, di abnegazioni, di fortune, dalle quali è uscita gloriosa la patria nuova.

Questa marcia trionfale dell'Italia nella storia di ieri è tanto rapida che dà le traveggole.

Ora, il monumento ha da esprimere tutto ciò come un libro, almeno come l'epilogo di un libro, o, meglio, come la sinfonia di un' opera musicale, la quale accoglie in sè l'essenza della intiera composizione, ricordando i motivi principali, concentrando le passioni, i concetti, i colori dell'ampio quadro drammatico in una breve unità potente. Il monumento è una specie di sintesi storica, una filosofia della storia incarnata nelle rappresentazioni reali e simboliche. E i mezzi? Non mancavano: nove milioni.

Ma il concorrente continua frattanto a logorarsi il cervello. Quale è il genere di monumento, che meglio risponda alla sublimità degli intenti? Si volta all'antichità, si gira ai secoli moderni, s'ispira al genio contemporaneo, esamina, scarta, ripiglia, sceglie. Ed ecco subito il nuovo impaccio del luogo. Guarda e riguarda la pianta della città di Roma, s'informa, fa una gita alla capitale, passeggia le sue vie, le sue piazze, i suoi colli, sotto il sole e la pioggia, rodendosi le unghie. Si ferma, alla fine, e risolve, Dio volendo! e dà un gran respirone, e riposa. Dopo alcuni giorni, inquieto, febbrile, ripiglia il lavoro; gli sta innanzi la difficoltà della forma: ha in testa l'anima del monumento, resta a trovargli il corpo. Tenta e ritenta, cancella e rifà, sinchè lo schizzo o il bozzetto rispondono all'idea. Via via che l'opera sotto le mani del concorrente acquista, agli occhi suoi, membra, capo, vigorìa, espressione, egli s'innamora della propria figliuola: la guarda con ineffabile compiacenza; a chi gli dicesse ch'è gobba o storpia salterebbe addosso furibondo, come un'orsa cui si maltrattasse l'orsacchio.

Poi, volere o volare, bisogna scendere a quella bassezza, che è il danaro. I mesi impiegati a disegnare o a modellare il monumento, non sono impiegati a guadagnarsi il pane. *Il tempo passa e l'uom non se n'avvede:* il termine

fatale per la presentazione dei progetti si approssima; occorre un aiuto, occorrono due aiuti; bisogna pagarli. Manco male se tutto si restringe alla carta, alla matita, al tiralinee, ai pennelli; ma se si tratta di un modello in gesso od in legno, grande e accurato, allora bisogna cavar di tasca le migliaia di lire o farsele prestare, pagando magari il cento per cento. Chi è in ballo deve ballare, e il ballo inebria.

Finalmente l'opera è compiuta: gli amici lodano, il critico benevolo stampa qualcosetta nel giornale della provincia; ma in fretta e in furia l'opera s'imballa, si spedisce a grande velocità, e l'autore corre appresso alla figliuola, la tira fuori dalla cassa egli medesimo, la mette in piedi, la ripulisce e, maledicendo alla solita infamissima commissione, la quale non ha predisposto un luogo degno di tanta bellezza, le dà un' ultima occhiata tenera, lunga lunga, prima di ritornare a casa. Appena aperta l'esposizione corre di nuovo alla capitale, si pianta innanzi al disegno o al modello suo, ascolta le opinioni di tutti quanti, le provoca: chi biasima è un ciuco, chi loda è un sapiente. Se tutti canzonano e ridono a crepa pelle, bene: le audaci novità agli ignoranti sono sempre parse ridicole; c' è di quelli che dicono asino a Michelangelo; la commissione, composta di brava gente, saprà fare giustizia. E il concorrente ritorna di nuovo a casa irritato. Si fa spedire i giornali che parlano della mostra: se censurano l'opera o non ne toccano affatto, straccia la carta, brontolando: — Tutti pagati questi maledettissimi fogli, tutti pagati — e aspetta con la febbre addosso il verdetto. Il verdetto viene: il progetto del pover'uomo non è stato prescelto, forse non è stato neanche preso in considerazione. Volete voi imporgli la virtù sublime di non dire che i giudici o furono bassamente corrotti o furono miseramente imbecilli? Il concorrente è un uomo, come gli altri, di carne e d'ossa; e, per verità, non ha l'obbligo di essere un santo.

Nè i concorrenti rimangono senza aiuto. Intanto ci sono

gli amici, poi ci sono i nemici degli altri concorrenti, senza dire della gente da caffè, malcontenta d'ogni cosa. I giornalisti, si sa bene, capiscono a fondo, sviscerano, giudicano perfettissimamente le opere d'arte quando sono compiute; ma il bozzetto e, peggio, il disegno geometrico, chi può pretendere che li intendano appieno, giacchè figurano l'opera o col mezzo di una convenzione, la quale è assai discosta dalla realtà, od in una misura e maniera di esecuzione, le quali sono troppo diverse dal monumento effettivo? Non si fa dunque torto al giornalista se si dice, che in questi casi ricorre volentieri al consiglio di qualcuno del mestiere, notando come, se si tratta di concorsi importanti, il giornalista n'ha tanti degli uomini del mestiere sotto mano, che non gli si presenta altro impaccio salvo quello della scelta. Spesso, col nome o senza nome, lo stesso concorrente stampa su per i fogli; e, tra gli altri, ce n'è stato uno, il quale ha riempiuto le colonne di più giornali, gridando *tolle tolle, crucifige* contro ciascuno dei membri della commissione, un per uno. Quel critico, il quale scrive quando *l'amore* gli detta, fu un concorrente poco fortunato, ma è un valente scultore, che sciupa il tempo a lamentarsi e a imprecare piuttosto che impiegarlo a modellare statue. Gli sfoghi, ragionevoli o irragionevoli, sono un rimedio ai malanni morali così come ai fisici: se i suppuranti gli fanno bene, si serva.

Gli artisti, mortali appassionati, e se non fossero appassionati o non apparissero tali agli altri ed a sè, non sarebbero o non crederebbero di essere artisti (c'è di quelli che credono di esserlo unicamente perchè o la mala educazione o la mala natura rende il loro animo incapace di contenersi e la loro fantasia tiranna del loro criterio), gli artisti hanno sempre in ogni questione di arte il loro bravo ideale. Codesti ideali si contradicono. I vecchi tirano al modo ordinato e ponderato, vogliono che le cose si capiscano bene tanto nel pensiero quanto nella forma: nel pensiero accol-

gono volentieri le viete allegorie, nella forma si appigliano volentieri al leccato ed all'accademico. I giovani all'incontro cercano il vero e, cercandolo, volendolo, proclamandolo sempre, cascano sovente nello strambo e nell'inverosimile: affastellano concetti sottili, torcono la realtà come le lavandaie usano de' panni dopo lavati (con questa differenza, che la realtà l'adoperano spesso anche sudicia), si contentano nella rappresentazione materiale di quel tanto appena che serve, non a incarnare compiutamente, ma ad indicare vagamente il pensiero. I vecchi, salvo sempre le eccezioni, cascano nella scipitaggine; i giovani, salvo sempre le eccezioni, nella caricatura. Fra questi termini ci sono mille gradi; c'è l'ottimo, e ci sono infinite forme di cose insulse e di cose stolte.

Ma nel caso nostro gli acerbi dissensi non vengono solo dal modo d'intendere l'arte: nascono ancora da due questioni quasi a dire pregiudiziali — il genere del monumento, e il luogo dove collocarlo. Chi vuole l'arco trionfale volta le spalle a chi brama la colonna, chi desidera la statua equestre s'irrita contro chi predica il mausoleo, ecc., ecc.; e l'uno sta per la piazza di Termini, e l'altro sta per il Campidoglio, e il terzo sta per il nuovo Foro del Panteon, ecc., ecc.; e così le differenti opinioni si seguono, s'intrecciano, si combattono, si accapigliano, e accade quasi sempre che ciascuno rimane nella propria sentenza, la quale è la sola buona, sprezzando con alto sdegno le sentenze di tutti gli altri, le quali, naturalmente, son tutte prive di senso comune. Ora la commissione, come commissione, non poteva emettere che una sentenza sola.

E neanche basta, per essere lodati da un tale, imbroccare, come al bersaglio, nel giudizio di quel tale. Le cose che si dicono possono, in fondo, riescire giuste, ma c'è modo e modo di dirle; senza contare che un parere anche perfetto, un concetto anche eccellente, proclamati da un ente senza autorità sono al tutto buttati via. E poi nella commissione perchè hanno mai voluto cacciare il tale e tale

altro? Quali meriti vantano, di grazia, per entrarvi? E Tizio e Caio e Sempronio e Prosdocimo, che non vi trovarono luogo! Queste sì sono egregie persone, imparziali, dotte, intendenti del bello! Tutta camorra, tutta camorra.

Chi tendesse bene l'orecchio udrebbe forse qualche artista professore commendatore (ce n'è tanti a' dì nostri) borbottare con dispetto nobilmente represso: — E, alla stretta dei conti, perchè non ci sono dentro io, per bacco? —

Voltiamoci alle persone culte.

Oltre a una certa fibra delicata, a un certo grado di sensibilità nella fantasia, l'arte richiede una educazione speciale: non intendo affatto l'educazione tecnica, ma l'avere veduto o udito molto, anzi guardato o ascoltato con l'animo pronto ad accogliere il bello dovunque e a farselo entrare, elemento di vita, nel proprio sangue. Poi è bene il conoscere la storia e i caratteri delle arti: un Inglese culto, per esempio, distingue gli stili diversi, le differenti maniere artistiche dei secoli trascorsi e dei vari popoli; un Italiano culto, in generale, no: nelle scuole non glielo hanno insegnato e non crede che importi. Il nobil uomo della commedia giurava di essere un dotto perchè andava tutti i giorni a dormire in mezzo ai volumi della sua polverosa biblioteca: noi crediamo che la scienza dell'arte ci entri dai pori della pelle, perchè viviamo in un paese che serba tante e tanto ammirabili testimonianze della sua passata grandezza.

Volevo riescire a dir questo, che i rappresentanti della nazione rappresentano degnamente la sua cultura. Lasciando stare il Senato, vi è anche nella Camera dei deputati una bella parte del fior fiore dei veri e sodi e proprio eruditi ingegni d'Italia; ma non sarò accusato di calunnia affermando che alcuni pochi, assai pochi, al malanno di una istruzione un tantino lieve e arruffata uniscono la beata ignoranza della propria ignoranza. E poi: — Siamo o non siamo gli

eletti, siamo o non siamo i legislatori? — Nelle questioni in cui la politica entra o di diritto o di straforo, il rappresentante della nazione non ha bisogno di ragionare troppo: segue, senz'altro, l'interesse della propria parte; e nelle questioni che esigono una dottrina speciale (salvo le ferrovie, nelle quali tutto si riduce a chiedere quanto più si può, e a minacciare se non si ottiene) chi non si sente di potere discorrere con qualche cognizione di causa alcune volte si tace. Ma nelle faccende relative alla cultura generale, quella che molti possiedono davvero e largamente, e che nessuno degli altri dubita di possedere, le cateratte si aprono. Ne offrirò la prova con la storia della disgraziatissima legge per il monumento a Vittorio Emanuele; ma voglio porgerne tosto un'altra, più vecchia, riguardante un soggetto che si collega intimamente alla legge ora citata — la discussione per il monumento a Carlo Alberto in Torino.

Con il disegno di legge del 31 dicembre 1850 per l'erezione di un monumento a re Carlo Alberto il Governo aveva creduto di superare tutte le difficoltà, proponendo una spesa di lire 325,000 ed una commissione mista di senatori, deputati e persone scelte da esso Governo, la quale, dopo avere determinata la natura del monumento e stabilita la località, assumesse pure l'incarico di aprire a suo talento il concorso fra gli artisti, ne scegliesse il migliore, ne vigilasse l'opera. Era quella pertanto una commissione cui, senza ulteriore ingerenza del Parlamento, veniva affidato ogni cosa. E tale idea sembrò allora un ottimo temperamento fra le diverse opinioni; perchè da un lato con la nomina dei senatori e deputati davasi ragione al parere di coloro, i quali sostenevano dover prevalere l'elemento politico, e dall'altro lato coll'incaricare la commissione di stabilire addirittura e luogo e modo e forma dell'opera, si esoneravano le Camere da una disputa diretta e minuziosa in cose artistiche, la quale molti non reputavano conveniente alle discussioni parlamentari.

Ma codesta commissione, la quale, mentre aveva origine dal Parlamento, gli sottraeva poi ogni sindacato, trovò più tardi la Camera bassa singolarmente ostile. Infatti, venuto il Ministero nella necessità di richiedere nel novembre 1852 un aumento ai fondi stanziati, la Camera colse subito l'occasione di biasimare la scelta del luogo in cui si era deliberato di collocare il monumento e, senza accordare i fondi, invitò la commissione a nuovi studi, i quali tirarono la faccenda, con molta perdita di tempo, al maggio 1856. E allora la Camera, prima di accordare i fondi richiesti, entrò apertamente nella discussione artistica, giudicò incompleto il concetto politico del monumento, male appropriate le allegorie, sbagliato il modo tenuto nel concorso. Infine approvò un ordine del giorno, col quale davasi facoltà allo scultore di mutare i criteri stabiliti dalla commissione, mettendosi solo d'accordo con il Ministro dei Lavori pubblici.

O vedete se la commissione, composta degli uomini che il Senato, la Camera, il Governo avevano creduto più autorevoli e competenti nella materia su cui si doveva risolvere, poteva riescire più miseramente sventurata! Dopo avere lavorato sei anni, dopo avere dato di frego per ordine della Camera alle sue prime decisioni, dopo averne prese delle altre differenti, vedersi buttare giù con sì brutale disprezzo! Meritava essa che il Parlamento, disperando nella sua suprema sapienza di potere cavar nulla che gli piacesse dai cervelli di quelle persone, le quali gli erano dianzi sembrate le meglio adatte a giudicare, si affidasse in tutto e per tutto al genio dello statuario, dal quale, per verità, l'arte fu servita male e il povero Carlo Alberto non ebbe degno ricordo? Ed è bene avvertire come questi casi seguissero in un Parlamento piccolo, meritamente lodato per la sua saviezza; è bene anche ricordare come per un monumento quattordici o sedici volte meno importante di quello che con nove milioni s'è avviato in Campidoglio, tra il giorno della prima proposta e quello dell'allogazione corressero sei anni intieri.

E torniamo ai primi passi di codesto monumento a Vittorio Emanuele, che vedremo quando Dio vorrà. Il dì 4 aprile 1878 il governo presentò alla Camera, preceduto da una Relazione dello Zanardelli, Ministro allora dell'Interno, un disegno di legge. Il primo articolo diceva appunto: *Sarà eretto in Roma un monumento nazionale a Vittorio Emanuele, liberatore della Patria, fondatore della sua unità.* Gli altri articoli stabilivano che fosse istituita una commissione di ventun membri: nove senatori, scelti dal Senato, nove deputati, scelti dalla Camera, il sindaco di Roma, il presidente del Consiglio dei Ministri, presidente della commissione, il Ministro dei Lavori pubblici, vice-presidente. La commissione aveva l'incarico di determinare il carattere del monumento, il luogo in cui doveva sorgere, il programma per la formazione e la scelta del progetto, indicando approssimativamente per quale somma lo Stato dovesse concorrere nella spesa.

Il disegno di legge venne accolto dalla commissione della Camera, salvo due aggiunte. Nell'articolo primo fu scritto *un monumento nazionale* ALLA MEMORIA *di Vittorio Emanuele,* intendendosi con questa aggiunta di escludere il concetto di un *sepolcreto augusto dei Re d'Italia,* di un *grande Mausoleo,* di una *nuova Superga,* acciocchè il pensiero si fermasse ad *un monumento, per così dire, civile.* Si proponeva inoltre di aggiungere ai ventun membri della grande commissione il Ministro della Istruzione pubblica e un delegato del Consiglio comunale di Roma. La discussione ebbe luogo nella tornata del 4 maggio 1878. Una sola modificazione fu messa innanzi con molte parole dal deputato Trompeo, perchè nel primo articolo si anteponesse al nome di Vittorio Emanuele il suo titolo di Re, scrivendo *del Re Vittorio Emanuele.* Il Martini, relatore, bramò che si decretasse DI *Re Vittorio Emanuele.* La Camera non era in numero. La legge fu votata due giorni dopo con dieci voti contrari, e il Senato, in seguito ad una brevissima relazione del Mauri, senz'altro la confermò.

Nella solenne commissione il Senato fece entrare i senatori Tabarrini, Giovanni Morelli, Mauri, Carlo Belgiojoso, Vitelleschi, Mamiani, Fiorelli, Raffaele Cadorna e Giorgini; la Camera mandò i deputati Biancheri, Cavalletto, Cocco-Ortu, Rudinì, De Renzis, Nicola Fabrizi, Ferdinando Martini, Emanuele Ruspoli e De Sanctis. Il Consiglio comunale di Roma scelse a proprio delegato il cavaliere Trocchi. La commissione, composta, come si vede, di parecchi uomini meritamente celebri e di altri assai valenti, si pose tosto con grande zelo al lavoro, affidando la relazione al Giorgini.

La relazione principia dall'escludere il concetto *di un Pantheon, di un vasto sacrario destinato ad accogliere quanti precorsero col pensiero, aiutarono col braccio e suggellarono col sangue la fede che vinse con Vittorio Emanuele;* e continua: " Un tale concetto sarebbe scarso insieme e soverchio. Ciò che vuole ora onorarsi è la persona del Re, quell'azione che fu tutta sua, alla quale nessun'altra potrebbe accostarsi, nè compararsi, senza la quale tutto il resto era nulla, e l'Italia, spossata da un magnanimo sforzo, ricadeva negli antichi dolori. „ E il relatore insiste in questa sentenza, ripetendo che nell'opera della concordia italiana il Re *non fu il primo, ma il solo, non fu la parte, ma il tutto: nessuno s'accosti: nessuno tocchi la solitudine in cui risplende la sua grande figura.*

I generi de' monumenti onorari vengono ristretti a tre: la colonna, la statua equestre e l'arco trionfale. Della colonna il relatore si sbriga in due parole. Si ferma invece a combattere la statua equestre, giacchè vuole un monumento che si distingua dagli altri, che sia più grandioso di tutti gli esistenti; ma per ottenere un tal fine con un'opera nella quale domini la figura umana, non vi sono che due mezzi, l'esagerazione delle dimensioni o la moltiplicazione delle figure, e il Giorgini mostra i malanni artistici di questa e di quella. Espone, al proposito dei colossi, questo giudizio anatomico: *La resistenza dello scheletro non è più in proporzione col peso*

delle masse muscolari, che esso dovrebbe sostenere; e mostra di tenere in piccolissima stima l'allegoria. Conseguenza: rivolgersi all'architettura, essendo mezzi propri di essa *la mole, le dimensioni, il grandioso.* Giunta a questo punto la commissione penò poco a concludere, e propose unanime l'arco di trionfo, il quale *anche col solo nome* significa insieme *la grandezza dell'intento e la felicità del successo finale.* Ai precursori, ai cooperatori di Vittorio Emanuele, le statue: l'arco di trionfo a lui solo; e nondimeno il relatore consente che le statue ed i bassorilievi della decorazione possano rammentare le figure e gli avvenimenti principali del nostro risorgimento, ma relegati fra gli accessori.

Il Ministero, accolte le proposte della grande commissione, presentò alla Camera il relativo disegno di legge nella tornata del 21 giugno 1880. L'articolo primo diceva: *Sarà eretto a Vittorio Emanuele II, primo Re d'Italia, un arco onorario nella piazza delle Terme Diocleziane.* Veramente l'idea della piazza di Termini è tutta del Ministero, il quale a giustificarla dice soltanto: " Pare evidente che luogo più adatto non potesse trovarsi della piazza delle Terme Diocleziane, la quale, riordinata ed ornata in corrispondenza col monumento, gli sarà, a così dire, degna cornice, ed accrescerà il decoro edilizio della capitale. „ L'articolo secondo parlava del concorso *mondiale,* concetto messo innanzi dalla grande commissione; l'articolo terzo limitava ad un anno il termine del concorso; l'articolo quarto stabiliva tre premi, di 30, di 20, di 10 mila lire; l'articolo quinto svincolava per la esecuzione dell'opera lo Stato da ogni impegno verso i concorrenti premiati; l'articolo sesto assegnava otto milioni a carico del bilancio pubblico; l'articolo settimo istituiva una commissione formata come la grande commissione di cui s'è discorso, e con l'ufficio di provvedere a ogni cosa, salvo al conferimento dei premi, per il quale doveva venire eletta dalla commissione una giunta artistica speciale.

Fin qui le cose erano andate liscie: qui cominciano i guai. La commissione della Camera, che doveva rivedere il progetto ministeriale e quindi le proposte della grande commissione, di cui facevano parte, come s'è visto, il Fiorelli, il Morelli, il Belgiojoso, scrittori di storia d'arte, il De Sanctis, il Martini, il De Renzis, critici di cose d'arte, il Mamiani, il Tabarrini, il Mauri ed altri senatori e deputati cultissimi, fu composta dei seguenti onorevoli: Ercole, Giordano, Maurigi, Pepe, Oddone, Marchiori, Guala. Il Cavalletto, presidente, non andava d'accordo con la maggioranza della commissione; il Guiccioli riferiva.

Povero progetto ministeriale, povere proposte della grande commissione! Tutto fu gettato per terra e mandato a soqquadro.

La relazione, presentata alla Camera il dì 5 luglio 1880, principiava così: "Il progetto ministeriale determinava con l'articolo primo quale dovesse essere il luogo e quale la forma del monumento. Noi abbiamo creduto invece non si dovesse prescrivere nè il luogo nè la forma. „ Si voleva, in una parola, *togliere ogni impedimento alla manifestazione del genio artistico.* Il Governo aveva proposto che il tempo utile per il concorso fosse di un anno; la commissione voleva prolungarlo a due. Il governo aveva proposto che i premi fossero di 30, 20 e 10 mila lire; la commissione voleva aumentarli sino a 50, 30 e 20 mila. Il Governo aveva proposto una giunta artistica per l'assegnamento dei premi; la commissione non la voleva, autorizzando il Governo a pubblicare il programma di concorso e creando una commissione nuova, la quale, in tutto il resto, facesse da sè. Il contrasto, si vede, è perfetto; e non ostante il Depretis, Ministro allora dell'Interno, non volendo tirarsi addosso la Camera in una questione architettonica, dichiarò nella tornata del 14 luglio 1880 di accettare la sconfinata libertà del tema e del luogo, nonchè l'aumento nel valore dei premi, ma desiderò

tuttavia un solo anno di tempo e sollecitò a provvedere tosto al modo di formare una commissione definitiva, cui affidare tutti gl'incarichi necessari per dare il monumento compiuto, senza bisogno di altre leggi. E la discussione principia.

L'ingegnere Cavalletto, presidente della commissione, ne combatte con vivacità le proposte, dichiarandosi favorevole al progetto del Ministero, ritirato dal Ministero, cioè all'arco trionfale in piazza di Termini. Ferdinando Martini avverte che la piazza riescirebbe piccola per un arco grandioso; il marchese Guiccioli aggiunge che l'arco di Costantino è alto 21 metri, mentre la chiesa di Santa Maria degli Angeli è alta metri 28 o 29 — bisognerebbe quindi spingere la massa del nuovo arco a dimensioni spropositate. Il Ruspoli al contrario si protesta con la minoranza della commissione favorevole all'arco nella piazza di Termini, al fine di *restringere il campo alle bizzarrie della fantasia, perchè tutti si credono capaci di avere delle grandi idee artistiche, e si cade più spesso nel ridicolo che nel serio.* Qui il dibattito, sbalzando dall'uno all'altro articolo del disegno di legge, lascia luogo ad un incidente abbastanza curioso. Il Depretis nel suo breve discorso aveva espresso il parere che nella commissione per il monumento dovessero essere rappresentati *i grandi corpi artistici, i quali sono al certo competenti a pronunciare un giudizio.* Ferdinando Martini, appena gli riesce di poter parlare, grida: *I grandi istituti artistici sono musei egiziani e null'altro: lasciamoli da parte.* Poi mette innanzi l'idea di costituire una commissione di undici membri per il giudizio sul concorso futuro, cinque eletti dai concorrenti, sei dal Governo, e soggiunge: *Nominate i vostri professori mummificati nelle vostre Accademie, ma lasciate che gli artisti abbiano nella giunta i loro legittimi rappresentanti.* Allora il Depretis lemme lemme, con il suo sorriso bonario: *Io spero che l'onorevole Martini non vorrà credermi reazio-*

nario per ciò solo che ammetto un brandello di Accademia in un corpo destinato a pronunciare un giudizio d'arte. La proposta del Martini non è approvata; si decide invece che la commissione venga nominata tutta intiera per decreto reale, e debba, non solamente aprire e giudicare il concorso, ma ben anche provvedere alla scelta definitiva del progetto e vegliare alla buona esecuzione dell'opera. È decretata la libertà senza confini; rimane sanzionato che il concorso debba essere mondiale; il tempo si torna a ridurre a un anno; i premi si allargano alla misura proposta dalla commissione parlamentare, e la legge finalmente si vota con 226 voci favorevoli e 29 contrarie. Il Senato, poco dopo, sulla relazione lunghetta, ma molto minutamente lavorata di Tullo Massarani, conferma.

Il concorso fu bandito; la esposizione venne aperta; il giudizio, dopo molti giorni di travagli, doveva essere pronunciato.

La commissione sedeva nel palazzo della mostra a Santa Susanna, in un salone ampio, altissimo, diviso da gallerie: tirava vento, faceva quasi freddo. A poco a poco le tenebre diffondevano una tristezza cupa; la grande tavola verde era illuminata da poche candele; i modelli di gesso, alti, bianchi, che popolavano la sala e i ballatoi superiori, parevano fantasimi vaganti nel buio a implorare pietà. Presiedeva il Depretis da quasi otto ore senza interruzione e senza dare segno di stanchezza; gli altri parevano inquieti, ora si alzavano, ora si rimettevano a sedere. Di artisti c'erano il Vela, il Monteverde, il Bertini, Domenico Morelli, il De Fabris, il Ceppi, l'Azzurri e il Boito, per non lasciarlo fuori; e v'erano il Fiorelli, che ha ridato al mondo una gran parte di Pompei, il Canevari, che fu pittore innanzi di essere ingegnere, il De Renzis, che fu ingegnere innanzi di essere letterato e diplomatico, il Massarani, eloquente critico d'arte, il Cor-

renti e il Tabarrini, veri artisti nello scrivere, il Vitelleschi ed il Guicciuoli, persone culte anche nelle discipline gentili, finalmente il sindaco di Roma. Mancava uno solo dei commissari, ammalato in quei giorni, il gran nemico delle Accademie, Ferdinando Martini.

Si trattava dunque di votare sul primo premio. Il De Fabris, eletto da poco in sostituzione del Duprè, si astiene; gli altri, a uno a uno, chiamati dalla voce stentorea del segretario, vanno a gettar le palle nei bussoli: vanno lenti, svogliati, come gente che adempia un dovere profondamente increscioso. La votazione è compiuta. Ecco, fra diciassette votanti quindici voti toccano al progetto *Alme sol,* quasi la unanimità dei suffragi. La corona del vincitore è posta sul capo di un artista francese.

Saputa il dì seguente la fastidiosa novella, cominciarono ad esalare dagli animi disingannati i miasmi. Le diverse passioni, che nelle prime pagine di questo scritto ho tentato di esaminare, s'erano impaludate nella lunga aspettazione e fermentavano di sotto: si sprigionarono a un tratto infette. Allora il generoso sdegno dell'arte nazionale offesa diventò la coperta; e chi non avrebbe potuto vociare in pubblico senza venire accusato d'interesse e d'invidia, potè inveire contro i giudici del concorso in nome della gran patria adorata. Fu uno scatenamento di sublimi sentimenti patriottici. In principio si gridò che gli artisti della commissione avevano votato contro; poi, non potendo più negare che la votazione fosse riuscita pressochè unanime, mutato tono, si gridò che quegli artisti, Domenico Morelli, il Vela, il Monteverde, il Bertini e gli altri, erano tutti bestie. E così codesti campioni del vero vendicavano l'arte italiana. Certo, se la vittoria dello straniero fosse derivata dal valore suo, essi, i vendicatori, avrebbero piegato il capo; ma ciò che rivoltava le viscere del loro animo era appunto l'ingiustizia palmare, poichè il progetto francese, opera da scolaretto

scipito, da disegnatore insulso, stava al di sotto di dieci, di venti, di trenta lavori dei concorrenti nostrani. Insomma, il voto della commissione era stato un voto politico: la commissione, presieduta dal presidente del Consiglio dei Ministri, aveva voluto dare alla Francia un affidamento di amicizia dopo i fatti di Marsiglia o dopo la sanzione francese dei trattati di commercio, se per questa o per quelli non si sa ancora bene; e c'è mancato poco che tante amenità non trovassero un eco alla Camera. Sul serio, i giornali francesi ebbero ragione di canzonare aspramente il vano gridìo insistente, al quale, non solo si lasciarono andare i soliti ciarloni petulanti, ma persino alcuni animi deboli o facilmente irritabili, sebbene schietti ed onesti.

Di tutti questi chiassi, nati dagli impulsi cattivi e anche da qualcuno de' buoni della natura umana, fu responsabile la legge votata dal Parlamento. Un' opera che deve rammentare ai secoli venturi l'immagine del primo Re d'Italia, di colui che le diede l'indipendenza, l'unità, la libertà, la capitale, la dignità di nazione: di quell'uomo buono e leale, in cui gl'Italiani concentrarono per tanti anni le loro ferventi speranze, e, morto, fu pianto con le lacrime che si versano per gli amici più intimi, per i parenti più cari: un' opera siffatta doveva essere ideata e compiuta da un cuore, da un intelletto italiano. Il monumento, simbolo della patria rigenerata, non poteva portare il nome d'uno straniero.

Guardate a quel che fece, anni addietro, la Francia. Non avendo nessun re da onorare, si voltò ai fondamenti della repubblica, ed alzò in Versailles un monumento commemorativo dell' Assemblea costituente. Il luogo dove quell' Assemblea gloriosa tenne dal 5 maggio fino al 15 ottobre 1789 le sue adunanze, quella sala dell'antico palazzo dei *Menus-Plaisirs,* dove si fece udire per la prima volta la voce del Mirabeau, dove ebbe luogo il famoso *Serment du Jeu de paume,* non era ricordata da nulla. La Francia sentiva il debito di

rammentarla ai posteri degnamente. In fatti il 26 novembre del 1879 il Governo francese pubblicò solennemente un concorso con novantamila lire di premi; e il programma cominciava con queste chiare parole: *Un concours est ouvert entre tous les artistes français.* La relazione premessa al decreto diceva così: *Il est juste d'appeler tous les artistes français à concourir pour l'exécution d'un monument destiné à la glorification d'une révolution d'où est sortie la France moderne. En créant, pour l'exécution d'une grande oeuvre patriotique, un courant d'inspiration généreuse, le concours peut avoir pour effet d'ennoblir chez nous les tendances de l'art et de grandir sa mission.* A monumento francese artisti francesi.

Noi no: siamo internazionalisti. A scolpire l'effigie di Vittorio Emanuele, a ricordare i casi e le fortune della redenzione italiana, chiamiamo Francesi, Tedeschi, Inglesi, Russi, tutto il mondo civile e barbaro. La grande commissione, di cui fu relatore il Giorgini, illustra con questo sonoro periodo il liberale concetto: *L'impresa a cui Vittorio Emanuele votò la vecchia spada di Casa Savoia non fu quella d'un popolo, ma quella di tutti.* O vedete albagia nostra e strana modestia francese! La relazione del decreto francese chiama il monumento all'Assemblea costituente *une oeuvre patriotique,* e si contenta di affermare che dalla rivoluzione francese *est sortie la France moderne.* O non ripetono sempre i nostri vicini, e con qualche verità, che la loro rivoluzione ha rinnovato il mondo? Lo ripetono sì nelle storie, alla tribuna, nei giornali, da per tutto, eccetto che nei programmi di concorso, quando fa loro comodo di lasciar gli stranieri fuori della porta.

Fatto sta che la rivoluzione francese fu nelle intenzioni un evento molto più *mondiale* di quel che sia stato il risorgimento italiano. Non so se gli stranieri intendano di lodarci o di biasimarci quando ci dicono degni figli del Machiavelli; ma l'Italia s'è fatta non per l'amore nostro verso gli altri

popoli (avevamo proprio voglia e tempo di essere filantropi), s'è fatta per amore di noi medesimi, e le belle teorie umanitarie della nazionalità e del non intervento, le abbiamo ripetute si sa perchè, perchè ci facevano comodo. Fu più filantropo di noi cento volte quel povero filosofante di Napoleone III, il quale ha pagato il fio non dei vizi ch'egli aveva nè delle colpe ch'egli commise, ma delle sue virtù deboli e delle buone azioni mal fatte.

La ragione esposta dalla gran commissione ci sembra dunque un poco rettorica; ma altri ne disse un' altra più rettorica assai. È questa: l'Italia, il paese delle sublimi tradizioni, il paese dell'arte, non teme niente da nessuno. Lascieremo da parte i confronti artistici fra la nostra e le altre nazioni; noteremo soltanto che se ci è caso in cui l'Italia potesse rimanere al di sotto, è questo appunto di un grande monumento onorario nella città di Roma. Per nove milioni (ne spenderanno più di venti) la scultura non bastava, bisognava ricorrere all'arte principe; dall'altro canto, a Roma non si poteva scegliere altra architettura fuori della classica antica. Ora, non c'è scuola italiana, neanche a Roma, dove lo stile classico si studi con profonda serietà di metodo, con pazienza di ricerche e con lunga fatica di rilievi e di composizioni. Noi attendiamo più volentieri agli stili che si possono agevolmente applicare ai nostri edifici odierni, quello del rinascimento, quello del risorgimento, alcune maniere del medio evo, il barocco. Furono da molti anni abolite le così dette *pensioni di Roma,* che sono malamente risorte da pochi mesi; e se qualcuno può uscire dal proprio nido, dà una occhiata in fretta e in furia all'Italia per correre tosto fuori. Gli studi che si compiono sull'architettura romana sono dunque quasi tutti elementari, superficiali, aiutati da poca cultura classica, da poca erudizione archeologica.

Per gli stranieri è un altro paio di maniche. La capitale d'Italia rimane tuttavia la città eterna, la Mecca degli

artisti e degli uomini culti. I governi civili danno provvisioni a giovani architetti, scultori e pittori perchè vi vengano a studiare e a ispirarsi; le principali nazioni vi tengono accademie, istituti artistici ed archeologici; la Francia vi serba in Villa Medici quella sua vecchia e sontuosa Accademia nazionale, la quale, resistendo ai colpi degli artisti comunalisti e dei petrolieri del pensiero, sempre onorata e sorretta da chi apprezza gli studi seri e gentili, contribuisce a tenere vivo nell'inquieto paese l'amore del classicismo, a serbare nell'architettura una certa maschia grandiosità e ad infondere nella statuaria quello spirito monumentale, che la scultura nostra va perdendo nelle grettezze goffe della imitazione dal vero o nelle floscie amabilità della raspa. Non è dunque da stupire se nel primo concorso per il monumento a Vittorio Emanuele gli stranieri lottarono in grosso numero ed onorevolmente contro gli artefici nostri, nè che abbia colto la palma un giovane francese, già pensionato nella romana Accademia di Francia. Enrico Paolo Nénot aveva allora ventotto anni; fu allievo dell'architetto Pascal, e, innanzi di riescire il primo nel concorso di Roma, aveva combattuto e vinto in altre importanti gare, aveva condotte alcune rilevanti opere architettoniche, aveva ricercato, misurato, disegnato le rovine romane, visitato l'Italia intiera, visto la Grecia, Costantinopoli, l'Asia Minore, l'Egitto, infaticabile da per tutto nello studiare, nel copiare i monumenti vecchi o vetusti. Valente nell'arte sua, fu valoroso in guerra; e la medaglia militare gli venne data, credo, per i seguenti due fatti. Con una schiera di guardie mobili, nel settanta, era stato posto a difendere una casa in aperta campagna, ed egli, a cavalcione sul davanzale d'una finestra, sparava contro al nemico, quando a un tratto, perso l'equilibrio, casca giù dal primo piano e si trova nel sottoposto giardino; non si sgomenta, non si smarrisce e, rialzandosi tosto così ammaccato com'era, grida *avanti* ai compagni, i quali, imitando

l'audacia, saltano tutti giù per correre col Nénot lietamente alla zuffa. Un altro giorno, sentinella avanzata nel piano di St. Denis, vede che galoppano furiosi incontro a lui due ulani; uno col fucile ne uccide, poi, gettandosi in un vicino fossato, attende l'altro e, a bruciapelo, con un colpo di revolver l'accoppa.

Nel progetto, che questo animoso giovane, innamorato dell'Italia, amico di molti italiani, compose per il monumento di Vittorio Emanuele, la fantasia non si poteva dire il pregio che maggiormente splendesse. L'architettura romana era bensì trattata con sicurezza magistrale, il tutt'insieme aveva l'aspetto pieno di grazia soda e di semplice dignità, le parti corrispondevano giustamente e leggiadramente alle masse; ma l'idea essenziale sembrava piuttosto comune, e lo svolgimento risultava piuttosto freddo. La commissione fece dunque assai bene di assegnare il premio al disegno francese, poichè coloro, i quali o non erano ciechi o non volevano chiudere apposta gli occhi, dovevano pure giudicarlo, al paragone degli altri 292 progetti, il migliore; ma fece anche benissimo di non accogliere codesto disegno per la esecuzione dell'opera. Il monumento nazionale al Re che ha fatto l'Italia, vuole una ispirazione più alta, più calda, più vigorosamente originale.

Ed ecco una nuova causa di biasimo atroce contro la commissione. Lo hanno detto, lo hanno stampato anche certi uomini dabbene: — Santo cielo! v'ha egli ombra di buon senso? premiare un'opera col primo premio, buttar via niente meno che cinquantamila lire, e contemporaneamente dichiarare che l'opera non è degna di venire eseguita! Una delle due: premiare e costruire, oppure non costruire e non premiare. È chiara come la luce del sole. —

Veramente il primo premio la commissione non poteva fare a meno di darlo. Ecco la norma, che le era stata im-

posta: *Tre premi, uno di L. 50,000, uno di L. 30,000 e uno di L. 20,000, saranno rispettivamente e per ordine di merito aggiudicati agli autori dei tre migliori progetti.* Dei tre *migliori* progetti, s'intende? E i tre *migliori* progetti ci dovevano essere, perchè di molte e diverse cose mediocri o anche cattive tre riescono pur migliori delle altre, e fra le tre v'ha *un ordine rispettivo di merito.* Si capisce che se il concorso fosse riescito scarsissimo e le poche opere fossero parse tutte pessime, si avrebbe potuto sostenere che nel dire *migliori* la legge sottintendeva un qualche grado di valore assoluto. Ma intanto questa sarebbe in ogni modo apparsa ai concorrenti una interpretazione arbitraria, e i Tribunali avrebbero forse dato ragione ai loro vivi reclami; e poi, nel caso nostro, v'erano quasi trecento lavori, dei quali cinquantaquattro discreti e otto buoni incontrastabilmente. S'aggiunga che, all'atto stesso della compilazione della legge, il giudizio di cui discorriamo era stato chiaramente previsto, non solo come un evento possibile, ma quale una contingenza probabile, tanto è vero che l'onorevole Guiccioli, relatore della ultima commissione della Camera, di quella che formulò e fece approvare la legge, disse nella tornata del 14 luglio 1880 le seguenti parole: " Nulla impedisce che la commissione nominata per decreto reale trovi tre progetti meritevoli di premio, ma poi nello stesso tempo riconosca, per condizioni speciali politiche e nazionali, che nessuno di questi possa o debba essere eseguito; ed allora sarà il caso di aprire un nuovo concorso, o di fare quello chè si crederà più opportuno. „ Il Depretis consentì nella dichiarazione del relatore, e nessuno la contradisse.

Veniamo al punto capitale, tanto controverso alla Camera: si doveva fino dal principio indicare il genere del monumento e il luogo sul quale erigerlo, o si doveva lasciare ai concorrenti arbitrio illimitato di proporre genere e luogo?

È curiosa! Parrebbe che il commettente di un'opera dovesse, almeno all'ingrosso, almeno nell'essenziale, sapere quello che vuole. Guardate di nuovo alla Francia. Nel programma per il monumento di Versailles — un monumento commemorativo, onorario, civile, simile a quello di cui ragioniamo — l'articolo secondo diceva: " Il monumento si comporrà, nella sua parte principale, di un piedestallo di granito, portante una colonna di bronzo o di pietra, sulla quale pianterà la statua della Repubblica, posta a tale altezza che si possa vedere dalla Corte d'onore del Castello, fra i 35 ed i 38 metri. Alla base del monumento saranno collocate quattro statue, rappresentanti, nei loro abbigliamenti storici, Bailly, Mirabeau, Sieyés e La Fayette. Il piedestallo avrà sulle quattro facce una iscrizione commemorativa, due bassorilievi figuranti le tornate del 23 giugno e del 4 agosto 1789, finalmente una pianta e una veduta prospettica della sala dell'Assemblea Costituente. „ Questo si è un programma fin troppo minuzioso, fin troppo prudente. E non di meno alla prima prova si presentarono gli artisti francesi in gran numero con opere tutte differenti l'una dall'altra, benchè tutte corrispondenti al programma; e gli autori di dieci bozzetti furono scelti per la seconda prova e, tra i dieci, venne definitivamente accolto per la esecuzione il bel modello eseguito insieme dai signori Formigé, architetto, e Coutan, statuario.

L'onorevole Ruspoli non avrebbe potuto dolersi che *il campo delle bizzarrie* fosse troppo spazioso. Eppure chi potrebbe muovere censura al Ministro della Istruzione e delle Belle arti dell'aver voluto indicare gli argomenti della statuaria: per le figure i nomi del primo presidente dell'Assemblea, del suo più grande oratore, del grande campione del Terzo Stato, del primo comandante della Guardia nazionale, e poi per i bassorilievi la scena della seduta drammatica nella quale il Mirabeau rispose al de Brézé, e l'altra della

seduta solenne nella quale fu votata alla unanimità l'abolizione dei privilegi? Chi può stupirsi che si sia voluta torreggiante lì in aria, come alta ed ultima conseguenza dell'opera rivoluzionaria iniziata dall'Assemblea, la statua della Repubblica? Ai concorrenti fu tolto così l'impaccio di scegliere i soggetti: l'animo loro, tranquillo su questo punto essenziale e difficile e più adatto ad uomini politici che non ad architetti e scultori, potè mettersi tutto alla ricerca delle masse, delle linee, della bellezza artistica.

All'opposto il nostro Parlamento ed il nostro Governo, visto che il risolversi era impresa molto imbrogliata ed ardua, presero il comodo partito di non dir nulla, contentandosi di una frase, che suona magnanima: *togliere ogni impedimento alla manifestazione del genio artistico.* Povero genio artistico! non sapeva da che parte rifarsi. Chiedeva in certo: — Ma, per tutti i numi, vogliono l'una cosa o vogliono l'altra? Se non lo sanno essi, chi lo deve sapere? — Il genio artistico non aveva torto: a scegliere una piazza, un colle, uno spazio qualunque per alzarvi un monumento, il genio artistico non basta, vi sono delle ragioni di opportunità edilizia, di convenienza cittadina e forse anche nazionale, che la fantasia dell'artista non è davvero obbligata nè punto acconcia a studiare. E poi: — Vittorio Emanuele lo volete solo, o lo volete in compagnia? Risolvetevi. — Il genio artistico sente dall'una parte la voce del ministro Zanardelli: *Il monumento riassumerà la storia della patria;* ma sente dall'altra parte la voce del relatore Giorgini: *Nessuno s'accosti, nessuno tocchi la solitudine in cui risplende la sua grande figura.* Dunque solo o in compagnia? Se lo volete solo s'ha ad ideare il monumento in un modo, se lo volete in compagnia s'ha ad idearlo in un altro modo affatto diverso dal primo; e decidere se deve essere solo o in compagnia non è cosa da gente che tratti compassi e scarpelli, ma da politicanti quali siete voi, eccellentissimi senatori ed onorevolissimi deputati. — Co-

munque sia, il genio artistico ha voluto tentare; ma, non avendo una base ben solida su cui poggiare i piedi, non è giunto a fare il salto del fosso, anzi o vi è cascato dentro o, credendo di sbalzare, s'è affondato nel molle. Bella libertà quella che nega ogni guida, ogni aiuto, lasciando brancolare la gente nella confusione della licenza!

Venne dunque aperto un nuovo concorso con un secondo programma, assai più risoluto del primo; ma qui pure i contrasti furono molti e non brevi. Le principali proposte, quanto al luogo in cui porre il monumento (ed è necessario principiare dal luogo) furono tre: piazza di Termini, piazza del Panteon, colle Capitolino. Il primo sembrava il più naturale: nasceva, si può dire, dalla nuova conformazione edilizia della città, ed era stato indicato dalla Camera dei deputati. Il maggior numero di concorrenti s'appigliò infatti nel primo concorso alla gran piazza mezzo tonda, e la commissione, scegliendo il disegno del Nénot, venne a sanzionare la preferenza quasi generale. I dubbi nacquero poi. Chi lo sa? può darsi che dallo stesso premio dato al Nénot sorgesse in qualcuno il desiderio di mutare il luogo, dacchè poteva sembrare un modo decente di togliere al Francese l'allogazione del monumento.

Nella commissione reale la piazza di Termini non fu abbandonata senza grave dibattito. Si trovavano in faccia l'uno all'altro due concetti o piuttosto due sentimenti: immedesimare la grandezza presente con la passata; scindere dal passato il presente, portando il simbolo effettivo della nostra rigenerazione fuori delle memorie antiche. Il monumento a Vittorio Emanuele doveva essere sì il monumento al grand'uomo e al gran Re, ma doveva necessariamente diventare il ricordo solenne e imperituro, l'affermazione bronzea e marmorea della creazione di questa nuova Italia. Ora, che relazione possono avere mai l'Italia nuova e il più nobile de' suoi

fattori con i Re di Roma, con la Repubblica romana, con gl'Imperatori e con i Papi? La salma di Vittorio Emanuele s'è fatto male di cacciarla nel buco di una sala delle così dette terme di Agrippa; perchè s'ha a piantare il suo monumento onorario fra i ruderi di una civiltà, alla quale la nostra somiglia come gli schiavi somigliano agli elettori del famoso articolo 100? Bisogna che la gloriosa bandiera del risorgimento, fondata su due fatti tutti recenti, l'unità e la libertà, sventoli nel cuore della vita odierna, e faccia palpitare di generoso orgoglio i petti degli Italiani d'oggi e di quelli di là da venire. Ecco il luogo: quello che giace fra la stazione della ferrovia e l'imbocco della strada novella, chiamata appunto *via Nazionale*. Ecco, dal di fuori si corre nel centro della città: è l'Italia che si rovescia nella sua capitale, ed è lì che bisogna contemplare l'effigie del Padre della patria rinnovellata; lì nel centro di un immenso semicerchio, intorno al quale la statuaria e la pittura faranno rivivere i fasti più memorabili, gli uomini più benemeriti dell'inaudita epopea. E Vittorio Emanuele sarà il centro della storia italiana del tempo suo: il centro materiale, come ne fu il centro morale! Può darsi maggiore e più logica e più moderna grandezza di monumento?

Benedetta Roma! Anche lì, che cosa sorge di contro al semicerchio di Termini? Sorge uno dei più ampi e dei più solenni edifici di Roma antica, un'opera di Diocleziano, che non sarebbe lecito rovesciare a terra. Poi, aguzzando lo sguardo, più in là, verso la destra, che cosa si vede? Muraglie vetuste, e altre rovine, e sempre ruderi giganteschi di quel popolo, del quale, allorchè ne giova, ci decantiamo nepoti. Siamo, infatti, un tantino nepoti suoi. Abbiamo ereditato le sue leggi, le sue arti e qualche cosa dell'indole sua. Ci corre nelle vene un poco del suo sangue; e sarebbe curiosa che, mentre le razze diverse dalla latina si pascono di roba romana, l'Italia non si sentisse romana. Adoperiamo pur

volontieri nelle epigrafi l'avverbio *romanamente!* Gli altri popoli, anche la Francia boriosa, hanno pure pigliato in casa nostra il concetto del tempio per tutti gli Dei, ovvero del mausoleo per i grandi uomini, il *Pantheon* in somma. Ora, avendo la fortuna di possedere nella capitale il vero Panteon prototipo, seppellirvi il primo Re d'Italia era, dicono, cosa affatto logica; e siccome la tomba del Re non si può nè deve rimuovere dal suo luogo, così alcuni anzi volevano porre accanto al sepolcro il monumento onorario, perchè la vicinanza della salma rendesse più profondo e più vivo il sentimento destato dalla effigie di bronzo. Intorno al Panteon alzavano con la fantasia nobilissimi portici, dove sculture e dipinti rammentassero i fasti italiani; abbassavano, fidando nei buoni resultati dei lavori del Tevere, il piano della piazza così che sugli antichi gradini il pronao del tempio dominasse maestoso; ergevano finalmente nel mezzo della piazza la statua colossale e dorata di Vittorio Emanuele. Quello sarebbe diventato, affermavano, il santuario della nuova Italia.

Il santuario, esclamavano gli altri, dell'Italia nuova, come di quella del medio evo, come dell'antichità storica e dei tempi favolosi è, signori miei, il Campidoglio. Campidoglio! Hanno un bel dire che suona *Campo d'olio,* o che il suo nome rammenta il ritrovamento di una testa mozza, con la faccia intatta, onde gl'indovini dedussero che il monte sarebbe diventato la testa del mondo; hanno un bel sorridere quando i poeti narrano come ivi abitassero ninfe e fauni e genti nate da tronchi d'alberi, alle quali Saturno impose le prime leggi, e come vi dimorasse un poco di tempo Ercole, cui toccò il bel caso di Caco. Monte Saturnio, monte Tarpeo, monte Capitolino! Vi stava la casa di Romolo, rozza, coperta di paglia, conservata sino ai tempi della maggior possanza romana; vi stava il tempio dedicato da Romolo a Giove Feretrio; vi stava quello di Giove Capitolino, via via distrutto, ricostrutto, disfatto, rifatto, diroccato; e vi trovarono luogo contempora-

neamente o successivamente molti altri edifici e simulacri e altari, di cui rimangono alquante descrizioni e di alcuni dei quali furono trovati a più riprese gli avanzi, sicchè le calde fantasie dei dotti archeologi nostrani e stranieri ne hanno compiuto, senza andare pienamente d'accordo, la ideale ricostruzione.

Quando Roma sciolse l'ultimo suo vincolo con i Cesari d'Oriente, si vedevano ancora lì in alto, alla luce del sole, i resti della grandezza antica; poi, nel 1143, il Senato ricostituito risalì il Campidoglio, facendone rifare o restaurare il palazzo. Per la rinnovazione di quel palazzo Cola di Rienzo obbligò tutti i baroni, ch'erano stati senatori, a pagare cento fiorini; e nel 1348 fu fatta una solenne gradinata con marmi tolti in parte dal tempio di Quirino. *In scalis et platea ante palatium capitolii* si congregava a parlamento il *magnifico et excelsio* popolo romano. Apparteneva alla medesima scala il leone di marmo, sul quale nelle ore di mercato erano posti a cavallo i debitori morosi ed i pubblici funzionari, che avevano commesso frodi od abusi, con la *mitra in capite* e la faccia *untam de melle*. Lasciamo stare le incoronazioni d'ogni specie, pompose o buffe, e la rimbombante rettorica, di cui si fa tuttavia un così largo scialacquo in ogni patriottica occasione, lì sul colle della testa mozzata.

Sul serio, le vetuste memorie, le poetiche, le gloriose e, se si vuole, anche le curiose tradizioni serbano tuttavia, ed è bene che serbino, una qualche efficacia. Che cosa è un popolo disprezzatore e dimentico della sua storia? Poi non v'ha luogo più centrale del colle Capitolino. Lì un monumento può dirsi davvero nel cuore della capitale d'Italia. Piazza del Popolo guarda di lontano al Campidoglio, lungo l'interminabile Corso, che s'allarga di giorno in giorno e abbellisce, ed altre visuali di ampie vie nuove convergono al monticello famoso, sul quale domina la magra torretta del palazzo del Senatore.

Ma dove metterlo colà il monumento a Vittorio Emanuele? Quando Tarquinio Prisco, negli ultimi anni di regno, adempiendo al voto fatto durante la guerra Sabina, ordinò di spianare la cima del colle per alzarvi il tempio di Giove, di Giunone e di Minerva, l'impaccio non fu minore di quel che sia parso al dì d'oggi. Se non che allora v'erano gli auguri per districar le faccende, ed ora ci sono i membri delle commissioni. Il colle, come adesso di edifici sacri e profani, così allora era pieno di altari dedicati a molti differenti Dei, ai quali, un per uno, gli auguri, pregando e sacrificando, chiesero se avrebbero volentieri consentito a sloggiare; e tutti risposero cortesemente di sì, salvo due, che non vollero saperne di muoversi a nessun patto, la dea Giovinezza e il dio Termine, oracoli della perenne *giovinezza* della città senza *termine*. I due altari vennero dunque chiusi nella cerchia del tempio, che Tarquinio Prisco non riescì ad erigere, ma che Silla ornò delle colonne tolte in Atene al tempio di Giove Olimpico e coprì di embrici di bronzo dorato, e Vespasiano rifabbricò, e Domiziano tornò a rifabbricare, e Stilicone saccheggiò, e Genserico devastò. Oggi le Dee riottose sono, invece di Giovinezza, *Arte,* invece di Termine, *Archeologia*. Bisogna rispettarle.

È inutile fermarsi alla parte del colle, che guarda la Roma antica ed è chiusa dal Tabulario, com'è vano trattenersi al giardino e al palazzo Caffarelli, dove erano la vetusta cittadella e il tempio di Giunone Moneta, con le sue zecche intorno. Guardiamo le chine del monte, che si volgono alla viva Roma moderna. Ci si presenta, innanzi tutto, la piazza del Campidoglio; ma chi sarebbe quel barbaro il quale volesse mettervi le mani? Ve le posero nientemeno che Michelangelo Buonarroti, Giacomo della Porta, oltre ad altri valenti; e, tale quale è, sta impressa nella memoria, anzi direi nell'animo d'ogni Italiano, sebbene, per verità, non sia punto un miracolo di bellezza architettonica. Nè vi si

trova niente di antico al posto suo: le statue di Castore e Polluce salirono colà dopo essere rimaste tanti secoli seppellite in Ghetto; dalla fontana dell'Esquilino, dalle Terme di Costantino, dal primo e dal settimo miglio della Via Appia vennero tolti i trofei, le statue, le colonne miliarie, che ornano le balaustrate laterali al sommo della cordonata. Lo stesso Imperatore Marco Aurelio, prima che Paolo III lo mettesse finalmente a riposare dove ora si vede, aveva pellegrinato un pezzo, mutando tre o quattro luoghi, e, pigliando la via di Ostia, poco mancò che non s'imbarcasse. Ora, il povero filosofo placido c'è stato un momento in cui rischiava di doversi disturbare di nuovo, ma per andare dentro nel Museo, a riparo dalle intemperie. Qualcuno si picchiò la fronte e gridò: — Mettiamo al posto di Marco Aurelio, Vittorio Emanuele — e si videro, una mattina di buon'ora, i membri della commissione, aiutati dai Vigili, salire sulla groppa del cavallo, dietro la schiena dell'Imperatore, per giudicare dello stato in cui si trovava il bronzo, e se proprio fosse necessario, per conservarla, portare la statua equestre al coperto, giacchè a muoverla senza un vero bisogno ciascuno ci aveva rimorso. Nel Consiglio comunale di Roma due dei più autorevoli consiglieri, il Vitelleschi e il Righetti, si dichiararono favorevoli alla sostituzione del Re all'Imperatore. Ma come si sarebbero spesi i nove milioni di lire, che la nazione aveva destinati al monumento, parte col mezzo de' propri rappresentanti, parte direttamente, quale sfogo spontaneo di riconoscenza e di affetto? La nuova statua non avrebbe potuto farsi molto più grande di quella di Marco Aurelio senza che diventasse sproporzionata alla piazza piccola e ai tre palazzi di fianco e di fondo. Anche dorandola, dunque, si riesciva a risparmiare, a dir poco, otto noni della grossa somma; aggiungendo che, alla stretta dei conti, per grande e buono che sia stato come Imperatore e come uomo lo stoico romano, il mendicare il suo posto non pareva cosa

onorevole, nè sembrava che si potesse rinunciare di buona voglia ad incoraggire con tutti i mezzi disponibili l'arte contemporanea, per lasciare ai nepoti una splendida prova del valore artistico italiano nel secolo in cui l'Italia fu fatta.

Non rimaneva quindi, per trovare la vasta area indispensabile al grandioso monumento, che buttar giù fabbricati, sgomberando largamente il terreno. L'igiene se ne rallegrò. Il clivo, nella parte che scende verso piazza Venezia e verso le strade vicine, era pieno zeppo di casaccie e stamberghe, pigiate, accatastate, luride, puzzolenti. Sventrarle o, per meglio dire, abbatterle tutte, vedete già che raro beneficio; e si sarebbe apparecchiata così la superficie per le lunghe gradinate, necessarie a salire sul piazzale, alto ben ventisette metri.

Ma l'ampio spazio per questo piazzale dove trovarlo? Premetto che a conseguire la più lunga e la più importante visuale di tutta Roma, l'asse del monumento doveva essere la prolungazione dell'asse del Corso; ma codesta retta incontra quasi normalmente il fianco di Santa Maria in Aracoeli, e quasi tocca la torre del Campidoglio. Ecco la necessità di demolire una parte del convento, edificio di piccolo pregio artistico e storico, dal quale era facile cavare i pochi particolari degni di venire custoditi; ed ecco la necessità di distruggere la così detta torre di Paolo III, contenente alcuni dipinti murali decorativi meritevoli di conservazione, e già unita, col mezzo di un lungo cavalcavia e corridoio pensile, al palazzo di Venezia ed alla basilica di San Marco. Peccato, ma peccato veniale.

Bensì la chiesa di Santa Maria in Aracoeli, che serba tanti insigni monumenti, che è per sè stessa un monumento rilevantissimo, e ch'ebbe una sì notevole importanza nella storia religiosa e civile del medio evo, doveva rispettarsi con ogni scrupolo; ma, nello stesso tempo, essendo il suo fianco settentrionale affatto disadorno, bisognava nasconderlo,

come bisognava nascondere la torre del palazzo senatorio, la quale, spingendosi in su, avrebbe rotto in malo modo le linee finali del monumento nuovo. Da qui un articolo del programma di concorso, che chiedeva *un fondo architettonico, il quale avesse nel mezzo, sulla larghezza di almeno 30 metri, l'altezza di almeno metri 29, e nel rimanente l'altezza di almeno metri 24.* Codesto fondo poteva consistere in un portico, in una loggia o in qualsivoglia altra fantasia d'artista, purchè fosse tenuto conto anche delle visuali dei fianchi, e le nuove costruzioni rimanessero, in media, dieci metri lontane dalla chiesa. Il fondo architettonico e le scalee dovevano *rammentare con l'arte storica o simbolica, pittorica o statuaria, gli uomini e gli avvenimenti, che, sempre in relazione a Vittorio Emanuele, Padre della Patria, meglio cooperarono alla indipendenza ed alla libertà nazionale.* La parte essenziale del monumento, anzi il monumento propriamente detto, restava sempre la statua equestre in bronzo del Re, da porsi nel centro dell'alto piazzale e proprio nel fuoco del gran cannocchiale del Corso.

Alla gara, bandita nel dicembre dell'82 e chiusa un anno dopo, furono presentati 98 progetti, fra i quali ne vennero trascelti sette, uno d'un Tedesco, portante il motto *Capitolium*, gli altri dei signori Manfredi, Sacconi, Boffi, Azzolini, Piacentini e Bazzani. Gli ultimi quattro ebbero cinquemila lire di premio; i primi tre diecimila, con l'incarico di presentare entro quattro mesi i modelli in gesso dei loro progetti nel rapporto di un quarantesimo della misura d'esecuzione, acciocchè la commissione reale, avendo sotto agli occhi tale e quale il monumento in rilievo, salvo a immaginarlo quaranta volte più grande, e già potendolo, quasi direi, tastare e palpare, fosse in grado, con piena conoscenza di causa, di pronunciare il definitivo giudizio.

Trenta medaglie d'argento si largirono ad altrettanti disegni, ed otto agli otto bozzetti di statue equestri, che, lo-

devoli in sè, non si accompagnavano ad una pregevole architettura.

Due dei progetti, nel passare dalla carta al gesso, perdettero un tanto. Quello dello Schmitz ricordava sempre più i concetti e le forme di noti edifici tedeschi; somigliava sempre più nella parte principale al centro della facciata, che il signor Otto Wagner immaginò per il palazzo del Parlamento germanico. Nel modello del Manfredi le debolezze del disegno non erano state tolte via; anzi qua e là certi aggiustamenti stentati scemavano ancora peggio la efficacia dell'idea, la quale s'indovinava, non di meno, singolare, appropriata al tema e, al mio parere, eccellente. Tutto circolare, tutto concentrico, e nel punto di mezzo Vittorio Emanuele. Nella parte anteriore del circolo giravano in curva le scale a più andate di branche doppie, salendo al piazzale rotondo; e il piazzale era contornato in più di mezzo cerchio dai gradoni, dal podio, da una parete arcuata a pilastri ed a nicchie, la quale aveva le testate terminanti a timpani, ad attici, a gruppi di statue. Figuratevi quel teatro pieno di popolo, con le bandiere sventolanti, con le musiche suonanti, e tutti gli occhi convergere, come raggi, al centro, alla figura equestre del Re. Levata la statua, non c'era più ragione di nulla. In tutti gli altri disegni l'immagine di colui pel quale s'ideava il monumento non riesciva a compenetrarsi nell'architettura, che gli era di fianco, di dietro, ai piedi; in questo appunto l'effigie sua irradiava intorno, per così dire, tutte le membrature architettoniche, tutte le rappresentazioni dell'arte. Unità potente, sciupata dalla fiacchezza della forma, pur troppo!

Restava il terzo modello, che la commissione accolse alla unanimità, meno l'astensione di uno solo, il quale non sapeva strapparsi dalla mente la fantasmagoria del concetto concentrico; e così l'opera di un giovine fino allora ignoto, ed ora, a un tratto, membro, per sua disgrazia, di millanta

commissioni e persino (Dio glielo perdoni) deputato al Parlamento, si alzerà in Campidoglio, corretta, ricorretta e incomparabilmente migliorata al confronto del primo pensiero, il quale si può vedere qui accanto nella fig. 14.

Appena conosciuta la scelta del progetto (e pareva che il giorno della sentenza finale non dovesse giungere mai), appena pubblicato il decreto e compilato il piano di massima per le demolizioni sul colle Capitolino, si scatenò la tempesta. Molti giornali, alcune riviste straniere, fra le altre l'*Athenaeum,* qualche corpo scientifico e artistico, si dichiararono violentemente contrari alla manomissione del Campidoglio.

La veneranda Accademia di san Luca emise un *pubblico e solenne voto* sgrammaticato. La commissione archeologica del Comune di Roma, composta di uomini degni tutti di rispetto e alcuni davvero insigni, compilò l'elenco dei danni, cui la erezione del monumento avrebbe potuto dar luogo: minacciati gli avanzi delle mura costrutte nei primi anni di Roma; minacciati gli scarpellamenti della rupe capitolina, anch'essi opera dei tempi vetusti per accrescere le difese del colle dalla parte di Campo Marzio; minacciati gli avanzi dell'epoca imperiale, dei quali una parte, scoperta gettando le fondamenta della torre di Paolo III, mostrava, al dire del Montagnani, *camere ornate di marmi preziosi, statue ed altre cose di somma considerazione;* minacciati i resti, veduti nel 1819, di *un edificio grandioso, ornato di pavimenti di grossolano musaico, e sostenuto da magnifiche costruzioni;* minacciate tante vestigia di opere laterizie, di archi, di vôlte, di porte, di modiglioni, di celle, ancora visibili nelle case e nei cortili. Il colle avrebbe perduto, soggiungeva la commissione archeologica, la sua naturale configurazione, il suo aspetto secolare, noto a tutto il mondo, argomento di studi, di ricerche, di meditazioni allo storico, all'archeologo, al filosofo, restando per tal modo eternamente insoluti quei gravi problemi, che il colle Capitolino avrebbe potuto aiutare a sciogliere.

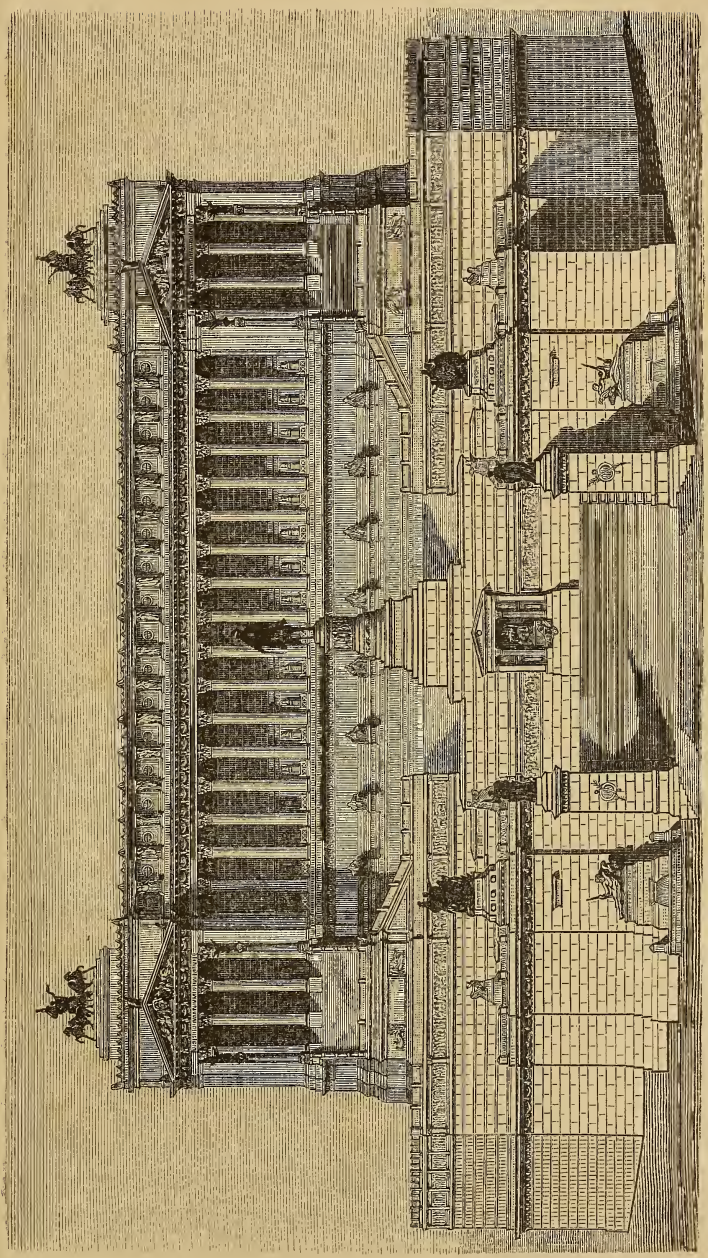

Fig. 14.

È bello sentire la voce di un uomo culto e schietto, il marchese Vitelleschi, gridare nel consiglio municipale di Roma, che i reggitori del comune sono i depositari delle grandi memorie storiche della città, e ne rispondono innanzi al mondo; che sul colle Capitolino sono scritti in caratteri minutissimi duemila anni di storia; e che, se l'alterarne o il distruggerne una sola parte sarebbe un danno incalcolabile, diventerebbe assurdo il farlo per onorare un uomo, il quale è stato il restauratore della storia nazionale. È bello il sentire nella stessa adunanza il sommo fra gli archeologi viventi, Giambattista De Rossi, esclamare con accento sdegnato e animoso: *Non duemila, ma duemilacinquecento anni di storia rammenta quel colle: di storia che appartiene a tutte le nazioni civili.* E l'oratore affrettava col desiderio il tempo, in cui, senza pregiudizio dei ricordi medioevali, tutta la parte antica del colle si ridonasse alla vista degli eruditi e del popolo, facendo di esso *un vero Museo della storia di Roma* e tornandogli la prima e suprema sua dignità.

Già la ferrovia funicolare sgomberò i rottami delle case abbattute, della torre di Paolo III distrutta, di una gran parte del convento di Aracoeli buttato a terra. Già si è speso in espropriazioni e demolizioni milioni di lire. Già si sono trovati avanzi di muraglie antiche, appartenenti a varie età e a diverse maniere, e, per dire la verità, sono stati misurati accuratamente e riprodotti dai disegnatori e studiati dai dotti. Nulla andò perduto per la scienza o sciupato o disperso; e le costruzioni furono eseguite in modo che le vestigia e i ruderi, lasciati al loro posto primiero e rispettati con sommo scrupolo, si possano agevolmente rintracciare e studiare.

E poi, è stata una fatalità. Tarquinio Prisco, del quale abbiamo parlato, allorchè risolvette di erigere il tempio a Giove, a Giunone e a Minerva, interrogò gli auguri per conoscere quale fosse il luogo della città più gradito a quei numi; ed il responso fu per il monte, che poi si è detto

Capitolino. Pazienza! Mettiamo che l'oracolo abbia risposto lo stesso per il monumento a Vittorio Emanuele, il quale, ad ogni modo, s'innalzerà sopra una eminenza maravigliosa, e quando, fra venti o trent'anni, sarà finito, apparirà, speriamo, la più grande opera monumentale moderna.

IV.

IL MONUMENTO IN CAMPIDOGLIO

LA SCULTURA.

I concorsi speciali per la statua equestre furono tre. Al secondo esperimento vennero ammessi gli autori de' sei modelli giudicati migliori fra i tredici della prima gara: cioè il Barzaghi, che fece Napoleone III a cavallo per una piazza, anzi per un cortile di Milano, e, con poche differenze, Vittorio Emanuele a cavallo per Genova; il povero Borghi, che modellò la statua equestre del Re Liberatore per Verona; il Civiletti, che la condusse per Palermo; il Balzico che diede a Torino il cavallo ferito del Duca di Genova e non tralasciò poi di correre ogni gara di cavalli, conquistando quasi sempre una delle prime bandiere; il Cantalamessa, giovine, di certo, assai promettente, ed il Chiaradia, emulo del Franceschi nella prova finale per il monumento al Padre della patria in Napoli. Fra i sette rimasti scavalcati, si contavano l' autore della statua equestre del gran Re in una delle grandi città d'Italia, e due giovani di vivace ingegno, i quali l'altra volta erano giunti assai vicini alla meta. Sdegnarono invece o non ebbero tempo di ripresentarsi alla nuova corsa alcuni dei più noti scultori italiani: basti citare il Tabacchi, il Rivalta, Ettore Ferrari. Quanto al Vela, rischiatosi, per

compiacere alcuni amici imprudenti, nel provino del bozzetto della statua, non si volle più fare innanzi, contento oramai del suo meritato riposo. In somma, se invece di restringere il secondo saggio ai sei artisti, di cui abbiamo dato il nome, incitandoli così personalmente a concorrere, si fosse riaperta di nuovo l'arena a tutti quanti, come qualche giudice voleva, i buoni non si sarebbero più presentati alla scappata, lasciando che si rincorressero tra loro i bolsi o i puledri. Una bella ripresa di barberi sarebbe riescita!

C'è, pare, dei giudici, i quali hanno per divisa: *Provando e riprovando,* senz'avvedersi che, a forza di distillare, s'evapora talvolta il meglio e rimangono nel lambicco i fondacci.

La scultura è un'arte, che ha bisogno di bella forma, e la forma non s'impara per ispirazione divina, nè basta ricercarla di volta in volta, mentre si modella una figura, stentando nella imitazione di un vero affatto particolare. Gli scultori ed anche i pittori somigliano adesso a certi giornalisti, che non sanno nulla di nulla, i quali, quando devono trattare un argomento, pigliano un libro, suggerito ad essi dalla loro magra scienza bibliografica o da un amico, e lo spigolano qua e là, facendo d'ogni erba un manipolo, che regalano ai loro lettori. Il lettore grosso dice: La sa lunga costui; ma il lettore non ignorante indovina, anche senza conoscere il libro, che la dottrina è accattata e lo scrittore è un mendicante. Non dico che ogni speciale soggetto non richieda una sua propria preparazione; ma solo il fondo delle buone cognizioni generali può dare sostanza, larghezza, vera vita al lavoro.

Pensiamo ai grandi artefici italiani e stranieri dei secoli passati. Come la conoscenza piena dell'arte, la conoscenza pratica, effettiva, intendo, non una conoscenza astratta o dottrinaria, illumina tutta la loro via e guida sempre la loro mano! Possono esservi, anzi ci sono, senza dubbio, molti

e molti errori parziali, ma il tutt'insieme riempie l'anima e gli occhi di un nobile contentamento, poichè la sicurezza della forma in tutte le sue molteplici manifestazioni, oltre che lascia brillare senza veli il pensiero ed il sentimento, esercita per sè medesima un fascino tale, che basta molto spesso, quasi da sola, a creare i sommi capolavori.

Confrontiamo due eccessi. Fu dianzi ricordato che Leonardo modellò il cavallo di Francesco Sforza, e quando si dice il cavallo si dice tutta la statua equestre; ma v'impiegò intorno a sedici anni. Perchè? Perchè, come risulta da'suoi innumerevoli schizzi e studi, egli pose tanto amore al soggetto in generale, che dimenticava l'opera. Si disputa tuttavia, non ostante ai nuovi documenti, se il destriero fosse calmo, come quelli del Gattamelata, del Colleoni e di Marco Aurelio, o slanciato alla corsa, pieno di fuoco e d'impeto. Leonardo voleva impadronirsi d'ogni difficoltà, inviscerarsi, quasi direi, il cavallo tutto intiero, in ogni suo atto e moto, dal riposo alla carriera, dalla immobilità al furore; e andava sotto la pelle, sotto la carne, fino all'osso nudo, con quella sua profonda e curiosa inquietudine di ricerca. Studiava prima per operare poi, e troppo spesso lo studio lo sodisfaceva così che si fermava ad esso. Quante opere stupende perdute! Era una esagerazione.

Adesso pure si esagera, ma a rovescio. Uno scultore, mettiamo, concorre per un monumento. Ha ingegno brioso e mano lesta. Impronta nel bozzetto un cavallo di cui tutti o quasi tutti lodano la singolarità e l'ardimento. Lo schizzo è, non di rado, una specie di caricatura. Ora, come l'essere un eccellente caricaturista non basta a dar prova di essere un ottimo ritrattista, così l' essere uno stupendo schizzatore di abbozzi non basta a dimostrare la valentia dello statuario; ma, poichè i concorsi si giudicano sui bozzetti, viene affidata al nostro scultore l'esecuzione del monumento, concedendogli, supponiamo, quattro o cinque anni perchè lo consegni

compiuto. Come impiega questi anni l'artista, il quale, tranne il cavallo estemporaneo del bozzetto, non ha mai modellato o disegnato bucefali? Ecco, se ha quattrini e un grande amore per l'arte, compera uno scheletro di cavallo e lo fa mettere nell'attitudine del cavallo del suo bozzetto; ordina al gessaiuolo di formare le membra di un cavallo morto, acconciandole nell'attitudine, più o meno, del cavallo del suo bozzetto; chiama legnaiuoli e fabbri ferrai per alzare un'armatura, che risponda tale e quale all'attitudine del cavallo del suo bozzetto, e, fatta larga provvista di creta, comincia a lavorare senz'altro. Quando il colosso di terra riproduce all'incirca lo schizzo di gesso, allora interviene il vero. Un cavallo, comperato o pigliato a nolo od a prestito, si fa rimanere, per quanto è possibile, nell'atteggiamento prestabilito e si copia, non senza qualche bestemmia al generoso animale, che non vuole star fermo.

Se poi nello scultore la scarsezza del denaro s'accorda con l'abbondanza della prosunzione, egli rinuncia allo scheletro ed ai getti dal naturale; ma, ricco o povero, modesto o vanitoso, non intende ad altro che all'opera. Ad essa convergono direttamente tutti quanti i suoi sforzi; cammina in linea retta, guarda fisso ad un punto: mira, in somma, dentro ad un cannocchiale, che ha nel proprio campo un solo pianeta. Il resto del firmamento non esiste per lui.

Al giorno d'oggi l'allievo di un Istituto artistico non si abbandona allo studio con la passione disinteressata d'imparare l'arte; ma studia perchè lo studio, come egli si lusinga, gli aprirà una via di fama e di lucro, e ad ogni passo chiede sospettoso a sè stesso: Questo mi servirà, o questo non mi servirà? — Per la medesima causa, una volta iniziato l'esercizio della professione, addio ricerche generali, addio fatiche larghe e nobili, prove novelle e fervide: un quadro e poi un quadro, una statua e poi una statua, e via via; e sempre davanti alla mente perplessa questi sublimi problemi: Piacerà al pub-

blico della esposizione? Troverà un compratore? Imbroccherà nel gusto di quelle bestie di giudici del concorso? — La natura, guardata con tante preoccupazioni ed a spizzico, si vendica. Nei quadri, anche pregevolissimi, nelle statue, anche lodevolissime, si sente come un tanfo di ammuffito, un certo che di serrato, l'aria non basta al respiro. Se all'incontro si girano gli occhi verso i grandi vecchi ecco l'animo aprirsi, i confini sparire, l'aria entrare nei polmoni fresca e viva. L'arte è una battaglia; e che direste di quel capitano, il quale, sapendo di dover combattere in un determinato terreno, si contentasse di tracciare sulla propria carta il viale dritto, la strada maestra, nè tenesse conto dei viottoli e dei sentieri, delle prominenze e delle insenature, delle cime e dei precipizi?

Il nostro scultore, che non ha mai fatto cavalli, chiamato dalla fortuna a modellarne uno monumentale, opererebbe ragionevolmente se dividesse il tempo in due periodi: il primo per imparare a conoscere il cavallo e a riprodurlo, il secondo per compiere la sua statua equestre. Il passo, il trotto, il galoppo, la carriera non devono presentare misteri. Non solo le corrispondenze dei moti, ma gli stiramenti e rilassamenti dei muscoli e dei tendini devono diventare famigliari alla mano dello scultore, perchè senza la padronanza della mano, il criterio non conta e la memoria non basta; e quando il cavallo spicca un salto o si ferma all'improvviso, quando sale l'erta o discende, quando si riposa o s'impenna o s'infuria, e tutte le sue qualità morali, e il modo con cui queste qualità si manifestano al di fuori, e come l'uomo cavalca, come maneggia le redini e adopera lo scudiscio e gli sproni, e come immedesima sè nel proprio animale... Raccolta tutta questa esperienza, ed eseguiti dal vero innumerevoli schizzi di cavalli e di cavalieri, innumerevoli studi parziali di questi e di quelli, l'opera si può dir che sia fatta. Allora sì che la scienza e la pratica del vero illuminano l'artefice, e, svanendo

insieme lo stento travaglioso e la sconfortante incertezza, si corre alla conquista del bello snelli, destri, sicuri, come una figura nuda di palestrita greco.

Dunque gli autori di sei modelli fra tredici vennero, come ho detto, prescelti a riconcorrere insieme. I sei modelli di gesso, grandi quanto il corpo dell'uomo e del cavallo, si somigliavano quasi tutti; nè, fino ad un certo punto, poteva essere altrimenti. È pur necessario che il cavaliere tenga le redini con la mano sinistra, e le stringa fra le dita in quella data maniera e a quella data altezza che l'arte della equitazione richiede. Bensì la mano destra può adoperarsi a fare qualcosa. Infatti ad uno dei sette concorrenti esclusi piacque che con la destra il cavaliere alzasse il cappello a due punte in atto di salutare; e un altro, mettendogli in pugno la sciabola rivolta a terra, intese esprimere il motto famoso di Vittorio Emanuele. Ma il Borghi ed il Barzaghi, incurvando un poco il braccio del cavaliere, si contentavano che la mano aperta poggiasse sulla coscia; il Civiletti s'appagava del medesimo gesto, salvo che la mano, invece di rimanere aperta, stava serrata; il Chiaradia, il Cantalamessa ed il Balzico volevano all'incontro il braccio disteso, il primo con la mano socchiusa e la palma volta innanzi, il secondo con la mano allargata e le dita piegate in giù, il terzo con l'indice drizzato al suolo — un indice eloquente, che diceva, come la predetta sciabola: *Quì siamo e quì resteremo.* Tutti questi Re avevano sul capo l'elmo piumato e sulle spalle lo spenser.

Tre cavalli, quelli del Borghi, del Barzaghi e del Civiletti, avanzavano la zampa destra anteriore e la sinistra posteriore; due, quelli del Chiaradia e del Cantalamessa, facevano per l'appunto il contrario; l'ultimo, quello del Balzico, puntava la gamba destra anteriore, poggiando sulla sinistra posteriore. Il Civiletti e il Cantalamessa peccavano di timidità, il

primo essendo qua e là soverchiamente ligio alla secchezza del vero, il secondo mostrandosi corretto e serio, ma un pochino accademico. Il Chiaradia invece tentò il vigore monumentale, senza darsi troppa briga della giustezza nelle proporzioni e della severa maestà nelle linee, mentre il Balzico, abile in qualche parte (era colui che meglio conoscesse allora il corsiero ne' suoi vari aspetti), difettava di nobiltà nel tutt' insieme.

Dalla cavalcatura alziamoci al cavalcatore. " Et dovete cavalcare et star sopra di esso cavallo, non solo con animo grande, senza tema di lui; ma far concetto, che egli sia con voi un istesso corpo, di un senso et di una volontà. „ E bisogna che lo scultore manifesti al di fuori una tale compenetrazione o medesimezza dell' uomo con la bestia.

Il periodo ora citato è tolto da un libro curioso, pubblicato in Venezia l'anno 1571 con il titolo: *Ordini di cavalcare et modi di conoscere le nature dei Cavalli, di emendare i loro vitij, et d'ammaestrargli per l'uso della guerra et giovamento de gli huomini... del signor Federico Grisone gentil'huomo Napoletano.* S'imparano in questo trattato delle cose molto utili: quando si debba dire *hap hap,* oppure *hep hep,* oppure *hop hop* o scoccare la lingua; come si debba carezzare il cavallo e parlargli dolce; come, se il cavallo commette un grave sbaglio, il castigo di voce debba essere *horrendo,* cioè *iratamente* gli si debba scagliare *con un grido aspro qualunque più vi piacerà di queste parole: — Or su, or su. — Oh là, oh là. — Ah ah traditore. — Ah ah ribaldo, ecc., ecc.* Il gentiluomo napoletano insegna in oltre che le qualità del cavallo dipendono dai quattro elementi: la terra, pelo morello; l'acqua, pelo bianco; l'aria, pelo baio; il fuoco, pelo sauro. Il morello sarà *malinconico, terragnuolo, gravoso et vile;* il bianco sarà *flemmatico, tardo et molle;* il baio sarà *sanguigno, allegro, agile et di temperato moto;* finalmente il sauro sarà *colerico, leggiero, ardente et saltatore et rade volte*

di molto nervo. Solo quando, con le debite proporzioni, il pelo partecipa di tutti gli elementi, allora il cavallo è perfetto. Ed il Grisone esclama: " Or chi potrebbe mai dire a pieno le gran lodi et la gran virtù del cavallo, Re degli animali, anzi inespugnabile rocca et fidelissimo compagno dei Re? „

Ci sono di quelli che dicono: — Oh perchè vi fermate sempre al cavallo? Vale più il cavallo che l'uomo? Nella statua equestre non è forse il cavaliere, il Re, Vittorio Emanuele che deve dominare, anzichè il palafreno? — S'intende: ma dall'altra parte un cavaliero pieno di maestà, piantato sopra una brenna; un eroe tutto fierezza, inforcante un ginnetto disnoccolato, un ronzino, un puledro, una rozza od una carogna, hanno più niente di maestoso e di fiero? Il cavallo nella statua equestre importa molto più che non nel centauro. In questo il capo dell'uomo, le spalle, le braccia, il torace appariscono evidenti, anzi dominano intieramente per chi osserva il grazioso mostro dinanzi, mentre nel gruppo equestre colui che guarda l'opera di faccia vede prima di tutto il petto, il collo, la testa del cavallo, e talvolta il cavallo nasconde chi gli sta sopra. Per ottenere, in fatti, che il muso della bestia non copra nella principale veduta prospettica la faccia dell'uomo, bisogna che lo scultore adoperi certe astuzie: piegare il collo del cavallo a destra od a sinistra, abbassarne la testa, o l'una e l'altra avvedutezza insieme. Da quì alcuni impacci non lievi nei movimenti e nelle linee. Dall'altro canto, poichè si tratta di un'opera di scultura, bisogna considerare le difficoltà in quest'arte. Gli scultori fino dai primi elementi del disegno s'addestrano a copiare le forme dell'uomo; studiano via via le sue ossa e i suoi muscoli, imitano le statue antiche, ricercano il nudo maschile e muliebre, ed hanno sempre sotto gli occhi uomini e donne. Non è così pel cavallo, sicchè, presentandosi la lieta occasione di doverne modellare uno, ecco che l'artista pro-

vetto e celebre ridiventa scolaro, torna all' osteologia, alla miologia, e, se ha modestia e buon senso, rifà, come si disse, per l'animale cavallino ciò che la scuola gl'insegnò per l'animale umano.

Alle difficoltà d'indole generale s'univano in questo caso molte difficoltà speciali gravissime. Intanto la necessità di tener conto, come avvertiva il programma di concorso, *dei vari punti di veduta, delle linee architettoniche dell' edificio e dell'indole altamente monumentale dell'opera*. Ognuno sa che la statua dovrà sorgere nell'alto e nuovo piazzale del Campidoglio, sopra le vaste scalee e innanzi ad un lungo portico di stile greco-romano. Il portico leggermente incurvato va diviso in due ordini, snello l'inferiore, basso e a cariatidi il superiore, come nel colonnato antico di Tessalonica. Finisce alle estremità in due testate con pronai; e le gradinate a doppie branche, le quali salgono dalla piazza bassa a quella del monumento, vanno rallegrate da un tempietto, da fontane, da trofei, da statue, da gruppi, da musaici, mentre statue e gruppi e sestighe e musaici ornano portico e pronai. Lo stile è, quale doveva essere, maestoso e ricco, dedotto in parte dalle gentilezze greche, in parte dalle grandezze romane, ma non privo di una certa vita moderna.

L' aspetto della statua equestre non deve dunque mostrarsi nè calmo, come le forme dell' architettura greca, nè grave, come le masse degli edifici romani; ma la scultura monumentale antica era poi sempre calma e grave? Le metope del Partenone, pure inquadrate dalle imponenti sagome dell' architrave, della cornice e dei triglifi, non contenevano forse figure vivacemente mosse e agitate? E i cavalli di Monte Cavallo, e il timpano dei Niobidi, e il frontone di Egina, e le stesse metope di Selinunte? Una statua equestre in mezzo all' architettura classica non ha quindi da sembrare compassata e fredda, ma neppure da emulare le

gonfiezze del Bernini; e nello stesso tempo, dovendo piantare, come diceva il programma, sul piedestallo alto niente meno che dodici metri, è pur necessario che abbia forme assai pronunciate e contorni ben risoluti. Anzi è da sperare che, innanzi di principiare l'opera, l'altezza di dodici metri si conosca veramente eccessiva, non ostante alle dimensioni colossali della statua; perchè non è vero che tutto sia relativo e proporzionale. Oltre ad un certo limite la grandiosità artistica non aumenta più col crescere delle misure, alla stessa maniera che i mostruosi concerti musicali, eseguiti, come spesso usano in Inghilterra, da migliaia e migliaia di cantanti e di suonatori, non producono sull'orecchio una impressione di straordinaria sonorità.

Se per lo stile, al parer nostro, bastava che lo scultore si tenesse a mezza via fra il così detto classico accademico ed il barocco: nè ghiacciato, nè scalmanato; per la mossa del cavallo egli non doveva scordarsi che vi sta sopra un Re, e che la statua non è un' opera la quale debba rimanere indipendente e possa svolgere in sè un concetto singolare, ma forma parte di un tutto. Esclusi dunque gli atteggiamenti impetuosi, come sarebbe, per esempio, quello del Vercingetorige del Bartholdi; esclusi gli atteggiamenti leziosi, affettati o stentati, non rispondenti al decoro di un regale cavalcatore. Ma, nel caso nostro, il regale cavalcatore non è solamente un gran Re. Padre della patria sì, ma amico del popolo e *galantuomo* e semplice e nemico d'ogni boria e di ogni cerimonia, come d'ogni bassezza e bugia. Figuratevi Vittorio Emanuele col manto reale, con lo scettro in mano, con la corona ferrea sul capo: che menzogna storica e che menzogna psicologica! E pensare che c'è stato qualcuno, il quale propose sul serio di acconciare Vittorio Emanuele negli abbigliamenti del Gran Maestro dell'Ordine supremo della santissima Annunziata, o (cosa incredibile) dell'Ordine de' santi Maurizio e Lazzaro! Vestito da generale, per-

chè fu un Re guerriero, come tutti quelli della sua schiatta; abbellito anche un poco, perchè non è poi necessario che i nepoti ne scorgano le fattezze quali noi le vedemmo ne'suoi ultimi anni: ma nel resto dev'essere lui, proprio lui, un fiero cavalcatore, un Re democratico, in cui s'indovinava l'antichissima razza, un uomo leale e schietto.

Quelli che vanno almanaccando le fisime di altre solennità monumentali, di altri squisiti e prelibati concetti politici, e gridano che vogliono nella statua l'ideale, il sommo ideale del *Primo Re d'Italia in Campidoglio,* si nutrono di parole. Le membra e la faccia di un Re sono le membra e la faccia di un uomo, grandissimo e singolarissimo, è vero, ma pure di un uomo, e, se non si vuole uscire dalla natura, dànno quel che possono dare. E la scultura miracoli non ne fece nel secondo e nemmeno nell'ultimo concorso, senza dire che l'artista non principia a rivelare la giusta misura del proprio genio se non quando, sicuro dell'allogazione (massime quì, che si tratta della più gloriosa allogazione, la quale possa toccare ad artista italiano) comincia a modellare l'opera definitiva. Nei concorsi l'ingegno sembra o maggiore o minore di quello che sia in realtà: minore, per solito, negli ottimi, maggiore nei mediocri. E poi quante nuove difficoltà nel trasformare il modello in colosso! Oltre al tenere in conto le linee del piedestallo e degli edifici circostanti, oltre al meditare sulle visuali prospettiche, ecco la diversità fra il bianco del gesso ed il colore del bronzo, quando spicca sull'architettura o sul cielo; ecco le considerazioni sulla luce, secondo che la faccia della statua è rivolta a mezzodì o a tramontana: tutte avvertenze, le quali sfuggono alle commissioni giudicatrici, ed anche agli artisti, finchè non sono altro che concorrenti.

La relazione della commissione giudicatrice nel secondo concorso speciale alla statua principiava così: " Neppure questa volta la commissione reale ha saputo risolversi. „ E

rispondeva all'accusa d'incontentabilità, della quale bisognava cercare la causa nel desiderio " che l'arte italiana figuri degna del soggetto, degna del luogo, degna del suo passato: figuri in faccia agli Italiani ed agli stranieri, ai nostri contemporanei ed ai posteri nella più nobile e grandiosa opera artistica dell' Italia nuova, in una delle più nobili e grandiose, che sieno mai sorte nel mondo civile. „

Nell'ultima gara vinse il più giovine: il Chiaradia. Sta lavorando. Vedremo.

QUESTIONCELLE ARCHITETTONICHE.

IL PALAZZO DI SAN GIORGIO IN GENOVA

Altro che Mascarati e Rampini! La città era divisa in due fazioni, in due eserciti. Si gridava: — Viva il palazzo di San Giorgio, morte all'avancorpo del palazzo di San Giorgio! — Si raccoglievano migliaia di firme per mantenere l'edificio tutto quanto in piedi, o per gettarne a terra la parte anteriore, su cui ferveva la mischia. Si tenevano discorsi, conferenze, concioni, comizi pro e contro. Si minacciava di mandare all'aria il sindaco, la Giunta e di fare le nuove elezioni comunali con le bandiere di San Giorgio restaurato o di San Giorgio distrutto. Dall'una parte i negozianti, i mercanti, i banchieri, gl'ingegneri, i sensali, tutti gli uomini d'affari, tutti gli uomini positivi; dall'altra tutti gli artisti, tutti gli archeologi, tutti gli uomini di studio, tutti gli idealisti. Qualcuno, a vero dire, stava coi Bianchi che avrebbe dovuto schierarsi fra i Neri; qualche altro disertava nel campo nemico; pochissimi, a cagione della natura pronta e risoluta del Ligure, si mostravano indifferenti o dubbiosi.

Il popolo, in generale, non inclinava agli interessi materiali: si sentiva legato dalla vecchia tradizione, infiammato dai gloriosi ricordi. Votarono regolarmente 56 associazioni operaie, prima col mezzo dei loro rappresentanti nella Confederazione genovese, poi separatamente una ad una sulle

proposte del loro rappresentante: votarono, fra gli altri, i barcaiuoli, i meccanici, i fuochisti marittimi, gli scaricatori di carbone, i cocchieri, gl'imballatori: votarono *consci del dovere, che incombe ad ogni ordine di cittadini, di intendere al decoro della patria, che altri rinneghi o trascuri:* votarono *rammentando quanta gloria cittadina favelli dalle mura del palazzo, già testimonio del patriottismo più ardente, di intemerata probità e d'illuminata beneficenza:* votarono insomma *contro la minacciata demolizione, anche parziale, del palazzo di San Giorgio.* Bisognava sentire con quale ammirabile precisione di concetti e di parola, con quale profonda convinzione, ma insieme con quale sicura tranquillità gli operai, rappresentanti delle Società confederate, parlarono, nel 1889, alla commissione ministeriale. Nella misurata eloquenza di quei giovani gagliardi, privi di baldanza, ma liberi da ogni incertezza, s'indovinavano le due qualità, che, adoperate dal popolo, valgono a migliorare il mondo od a sovvertirlo, secondo i modi ed i tempi: vedere netto lo scopo, e saper aspettare. In un comizio della Confederazione operaia un giovine avvocato, eletto allora allora socio onorario di essa, volle scagionare gli operai genovesi dalla falsa accusa di essere demolitori: — " Mi assumo di gridare in nome vostro: non è vero. È pur questa la Confederazione, che vive del soffio creatore di Giuseppe Mazzini, di colui che dalle tradizioni storiche dei comuni trasse gli auspicii e la fede nell'avvenire della patria italiana. Qui intorno a noi sono lapidi commemorative, sono gonfaloni e bandiere recanti date gloriose, sono i ritratti dei nostri martiri; ed oseranno dire che noi siamo insensibili alla religione dei ricordi e che a noi non parla la storia? „ — E l'oratore accennava alle origini del comune di Genova; e riportava l'uditorio all'anno 1257, quando la città echeggiò la prima volta al grido di *fiat populus;* e ricordava le pietre innestate nel 1262 quali trofei nella facciata del palazzo di San Giorgio, le pietre del sontuoso ca-

stello dei Veneziani in Costantinopoli, distrutto dalla vendetta dei Genovesi insino alle fondamenta, ma poi subito rammentava l'impeto di patria carità con cui si tolsero dall'androne dal palazzo medesimo le catene di Porto Pisano per restituirle all'antica rivale; e notava come, appunto nella parte che si dovrebbe demolire, sedette l'antico consiglio dei Padri. — " Ivi sedette la maestà del comune, ivi fu il primo stemma, poi sigillo di Genova: un grifo, che serra sotto la poderosa ugna un'aquila, a significare l'imperatore Federico, cui Genova sola tra i comuni italiani ricusò tributo di vassallaggio. „

Con gli operai andavano d'accordo i dotti. Enrico Harrisse, che pubblicò nel 1888 a Nuova York un volume intitolato: *Cristopher Columbus and the Bank of Saint George,* scriveva da Parigi al nostro Ministro della Istruzione, non senza un'ombra d'ironia: " Croyez-le, monsieur le Ministre, en ces temps d'un prosaïsme désespérant, il est bon parfois de faire un retour vers le passé et chercher à perpétuer ce qu'il a de glorieux. „

Nè la minaccia della demolizione poteva offendere gli Italiani soltanto, chè anzi, soggiungeva lo storico americano, siccome la gloria della Casa di San Giorgio fu gloria universale, così gli studiosi di tutto il mondo civile hanno il diritto di vederla protetta. Sino dal 1865, in fatti, un Polacco, il principe Adamo Wiszniewski, aveva pubblicato un libro sulla Banca di San Giorgio, *la plus ancienne,* come diceva il titolo, *banque de l'Europe.* E il Gregorovius ed altri grandi Tedeschi si scossero. Intanto alla Società ligure di storia patria s'univano in fratellevole abbominio contro ogni spirito distruggitore le Società storiche del resto d'Italia, fino quelle degli Abruzzi, della Sicilia. Nelle liste dei favorevoli alla conservazione integrale del monumento il caso aveva messo proprio accanto firme d'uomini d'ogni colore: il nome del padre Vincenzo Marchese, per esempio, e quello del gene-

rale Canzio. Innanzi alla commissione ministeriale alcuni si commovevano sino alle lagrime. Un illustre professore, con la voce tremante, chiuse il suo nobile discorso così: — Sono quattro pietre vecchie, le quali domandano pietà e rispetto: io la sento questa pietà, io lo sento questo rispetto. — E piangeva.

Anche la tesi opposta aveva la sua grandezza, aveva la sua poesia; ma i molti, che la sostenevano, non erano, al pari della maggior parte degli altri, abili negli studi e nella parola. Avvezzi meglio al fare che al dire, mettevano volentieri innanzi le ragioni transitorie, gli spedienti secondari, più inclinati, per cagione di un certo naturale sospetto, a combattere le opinioni degli oppositori che ad aprire il proprio animo. Eppure Genova, la superba, s'intende e si ammira, anche quando grida che il commercio d'oggi deve passare innanzi ad ogni altra cura, sopra la maestà dei ricordi; ed in codesto incedere sprezzante, quasi direi barbarico, si sente, in fondo, il diritto moderno, si sente la forza dell'avvenire. Il porto popolato di navi e di barche, le vie piene di carri e di facchini, il romore, il frastuono, le gomitate, gli spintoni hanno la loro bellezza, che deriva da cento cause diverse, ma segnatamente dall'idea di un'avidità infaticabile e da quella dell'invidiato guadagno. I commercianti, che nei luridi magazzini del Deposito franco manipolano i bei zuccheri bianchi per pagare il dazio nella qualità più scadente, che dànno i seducenti colori allo scialbo caffè, che mescolano merci avariate con merci sane, olio d'oliva con olio di cotone, che avvolgono solo per uscire dal portone della dogana di stuoie leggiere i sacchi o pigiano le merci in botti sottilissime affine di godere un beneficio sopra le tare: codesti negozianti sono gli eredi di quelli, i quali dalla Sicilia, dall'Armenia, da Maiorca, Cipro, Damasco mandavano in Germania e più lontano zucchero, pepe, garofano, noce moscata, cannella, galanga. Il Deposito franco, fondato

dalla Casa di San Giorgio nel 1595, principia appena appena a trasformarsi adesso, avendo la Camera di commercio fatto costruire un magazzino alla moderna, capace di 20 mila tonnellate di merci; ma le altre, che in ciascuno degli anni dal 1887 al 1890 salirono a quasi un milione di quintali, stanno tuttavia ammonticchiate nelle vecchie e umide casupole di due piani con le scalette strette ad alti gradini, dove i camàli mezzo nudi portano a spalla barili e sacchi e casse e ceste d'ogni peso e d'ogni misura. Bella gente, degna di qualche strofa nell'ode che il Carducci promise intorno a San Giorgio: il collo grosso e la testa non grande, gli occhi generalmente azzurri ed i capelli ricciuti, le spalle formidabili e i muscoli michelangioleschi. Sembrano Telamoni.

Il Deposito franco è dunque ancora un'archeologia in carne e anima, non in mattoni sgretolati e in pietra logora, come il contrastato avancorpo dell'antico palazzo. E gli scagni nei vichi della vecchia Genova, accanto alla Loggia de' Banchi, quegli stambugi angusti e tenebrosi, ove nei giorni di cattivo tempo si contrattano merci e noli per centinaia di mila lire, sono anch'essi un rudero vivo del passato; sono una reliquia i larghi e bassi portici di Sottoripa, ove oggi vanno nelle bettole profonde i camàli a consumare i loro lauti guadagni, e nel buon tempo passato, come stampava in Francoforte il Salbrigio l'anno 1655, certe allegre brigate tenevano larga provvista di bucce d'agrumi per buttarle in viso ai mercanti mentre attendevano ai loro negozi, e di funicelle per tirarle attraverso la via e far incespicare e battere del naso in terra i passanti: passatempi di cui forse non è perduta la tradizione.

Anche l'avarizia ha il suo pregio. Furono cauti nello spendere e animosi nell'ammassare quei trentacinque cittadini, di cui stanno, a titolo di grande onore, nel palazzo di San Giorgio le statue, parte in piedi, se il legato in favore della Repubblica o di pie istituzioni toccava un certo largo

capitale, parte sedute, se il lascito riesciva ancora più generoso. Sta seduto nella sua cattedra di marmo gentilmente ornata, quel Francesco di Vivaldo, che nel 1371 donò del proprio al comune novanta *Luoghi*, cioè novemila lire d'allora: un dono di tanto momento, scriveva il Giustiniani nel 1534, *che si saria franchita la Repubblica e poi avria avuto una grossa entrata*, quando i Padri non si fossero mostrati più teneri della utilità presente che di quella dei figliuoli e nepoti. Il Vivaldo, il quale era, secondo monsignor Agostino Giustiniani, il più ricco cittadino de' tempi suoi, viveva tanto umile da parer quasi povero, senza servidorame, senza sfoggio di case. Nel ritratto marmoreo la lunga veste, chiusa dall'alto al basso con innumerevoli bottoncini, casca in pieghe quasi euritmiche sul petto e dalle ginocchia; le mani scarne sono modellate con singolare finezza di verità; il volto sbarbato, affilato, solcato di rughe profonde, con gli occhi grandi spalancati, presenta alcuni dei caratteri della parsimonia: parsimonia benefica! Nella lunghissima iscrizione del piedestallo, scritta in genovese, si legge, tra le altre cose: *Questa imagine e missa cossi per memoria ... delle virtue soe e in exempio e arregordo che deli altri vogliam cossi fa e ciaschun per anima de quello lo altissimo dee pregar.* I tanti milioni donati pochi anni or sono da un'altra famiglia genovese al porto ed agli ospedali vinsero la insigne liberalità del Vivaldo. Ed i milioni, certo, anche in sè stessi hanno la loro poesia; nè si possono dire prosaiche le cifre, allorchè si rammenta, per esempio, come dal 1881 al 1888 la portata delle navi approdate a Genova crebbe in media annualmente di 221 mila tonnellate di stazza, e nel medesimo tempo, in ciascun anno, le merci imbarcate, trasbordate o sbarcate aumentarono circa di tonnellate 177 mila: allorchè si ricorda come per diritti doganali e marittimi e per proventi ferroviari si riscuotono nel porto di Genova, in media, ogni anno più di novantadue milioni di lire.

Ora, non è egli chiaro che, innanzi allo spettacolo di questo maraviglioso rifiorimento commerciale, una parte della cittadinanza dovesse mostrarsi impaziente di togliere dalla sola via, la quale allaccia verso il mare le Porte opposte della città e conduce al Deposito franco, alla dogana, alle calate, un resto architettonico di sei secoli addietro, credendolo una rovina e un intoppo? Si poteva egli pretendere che ognuno giudicasse tranquillamente, imparzialmente da sè i tre quesiti: quale sia la vera importanza di quel resto architettonico; se sia proprio una rovina; se sia proprio un ingombro? Si poteva egli esigere che in tanto ardore di passioni e di tenzoni il commercio credesse agli eruditi e agli artisti?

E non di meno bisognava che nell'un modo o nell'altro la interminabile contesa finisse. Ebbe i suoi principii nel 1822, si ridestò più volte, mutarono i combattenti, mutarono i giudizi degli uomini, si contraddissero da sè stessi i Ministri della Istruzione, delle Finanze, del Tesoro; finalmente la questione, cinque anni or sono, s'invelenì; tra il Governo e l'Autorità comunale nacquero nuovi dissidi, nuovi puntigli; la intera cittadinanza, come s'è detto, si svegliò e s'accese. Quando Dio volle, nel maggio 1889, il ministro Boselli, considerando *la grande importanza, che ha per l'arte e per la storia la conservazione integrale del palazzo detto delle Compere di San Giorgio in Genova,* considerando che *all'integrità del palazzo sembrano opporsi interessi commerciali e di pubblica utilità,* elesse una commissione, di cui il deputato Francesco Genala, ora Ministro dei Lavori pubblici, fu presidente, e membri il Carducci ed il barone Carutti, storici, il direttore delle industrie e dei commerci, i professori di economia politica e di architettura nella Università di Torino, il professore di architettura nell'Accademia di Brera. Il terzo articolo del decreto di nomina imponeva alla commissione di interrogare le autorità locali *interessate nella questione,* oltre a tutti quegli altri cittadini, da cui avesse potuto sperar qualche lume.

Dopo uno studio preliminare, essa interrogò e sentì in fatti un centinaio di persone, parte chiamate, parte capitate spontaneamente, dai senatori e dai deputati genovesi ai bottegai ed agli artieri, dai capi delle principali amministrazioni pubbliche e dei principali corpi morali ai sensali ed ai faccendieri, dagli ingegneri, dagli artisti, dagli eruditi, dai letterati, fra cui il Barrili, dai giornalisti, fra cui *Gandolin,* sino ai popolani del porto, i quali non sapevano parlare altro che nel loro fiero dialetto.

Uno di questi, di pelle bronzina, con la fronte bassa, con la ispida barba e le folte sopracciglia più nere del carbone, pronunciava tanto serrato ch'era difficile intenderlo, e, rizzandosi in piedi, battendo il pugno sulla tavola, alzando lo sguardo al soffitto, così concludeva il conciso discorso: — Genova, signori, ve lo dico io, tra pochi anni supererà Londra e Nuova York. — Un senatore magro e nervoso gridava: — Se tollerassi che fosse lasciato un vecchio ostacolo al mio caro commercio genovese, sarei un cattivo amministratore, un pessimo cittadino. — Un altro senatore esclamava: — Guai alle nazioni, che non rispettano il loro passato. L'Italia da che cosa fu fatta? Fu fatta dalla sua storia. — Un negoziante: — Vie larghe ci vogliono, strade dritte. Genova ha il vizio di non guardare più in là del suo naso. — Un altro negoziante: — La ricchezza e la grandezza di Genova nacquero e si mantennero nei vichi torti, ove non batte il sole. Per tornare grandi e ricchi dobbiamo imitare le ristrettezze e i risparmi dei nostri padri. — Un bottegaio, che rappresentava, a sentirlo, quattrocento cittadini, scagliandosi contro gli abili restauratori di vecchi monumenti, diceva: — Noi ripeteremo ai nostri figliuoli: ecco, guardate questa venerabile antichità, è stata fatta dal tale con i mattoni del mio compare Tizio, con le pietre del mio compare Sempronio. — Un farmacista, mandato dai ventiquattro medici che frequentano la sua spezieria, replicava: — Igiene,

aria, luce, polmoni. — Un costruttore assicurava che, sgomberare la via, distruggendo la facciata del palazzo di San Giorgio, sarebbe il più degno modo di festeggiare il centenario colombiano. — Un mediatore, cercando un'ingiuria da buttare in faccia ai difensori della catapecchia, pronunciò, con accento di supremo disprezzo, questo oltraggio: *poeti!* e il Carducci, bonariamente, sorrise. — Un avvocato negò la sincerità della maggior parte delle firme nelle petizioni per demolire l'edificio, affermando che, almeno nove decimi di esse, o erano apocrife o di gente ingannata. — L'antico monumento è il palladio della libertà genovese. — È una topaia, un nido d'insetti, un sudiciume, una carcassa. — Distruggerlo o toglierlo dal suo posto sarebbe un delitto. — Tenerlo in piedi è una vergona del paese. — Ogni giorno, davanti ad esso, nella strozzatura della via, accade una qualche disgrazia. — Neppure il più lieve accidente è mai seguìto intorno al palazzo. — Per isolarlo verso il mare occorrerebbero dugentocinquanta mila lire. — Ne occorrerebbero trecento mila. — Mezzo milione. — Un milione. — La nuova via avrebbe una pendenza impraticabile. — La pendenza sarebbe di pochi centimetri. — La nuova via toglierebbe ogni difficoltà, contenterebbe tutti, sarebbe la vera panacea. — Sarebbe inutile. — Sarebbe la sciagura del Deposito franco. — Sarebbe una maledizione. —

Quattro giorni durarono gl'interrogatorii. La matassa, a poco a poco, in mezzo alle più strambe contraddizioni, si andava dipanando. E intanto la commissione chiedeva documenti, dati statistici, misure, disegni, progetti, rivedeva, ristudiava ogni cosa, visitava minutamente il palazzo, pesava il pro e il contro con la più serena imparzialità di giudizio, finchè potè dichiarare all'unanimità, che l'antico palazzo del Capitano del Popolo, impropriamente chiamato avancorpo del palazzo di San Giorgio, costituisce un insigne monumento nazionale, prezioso per la storia civile, per l'arte e per la

storia dell'arte; che il grande movimento di persone e di carri d'ogni specie ha luogo a stento, talvolta con pericolo, per l'angusta via del Commercio, ond'è necessario provvedere in modo conveniente alla più comoda e sicura viabilità; che se per provvedervi fosse inevitabile demolire una parte del palazzo del Capitano del Popolo, essa commissione vi avrebbe, per necessità di cose, aderito. Il punto stava nel giudicare se la demolizione fosse proprio inevitabile.

Il palazzo antico, di cui rimane la parte anteriore con la sua bella fronte e restano molti piloni e muri, aveva la pianta rettangolare, 19 metri larga sul prospetto e 36 lunga sui fianchi. In mezzo era un cortile, stretto di appena 4 metri; giravano intorno ad esso le sale e le stanze; davanti, al piano terreno, s'apriva il portico; al primo piano stava il salone, lungo quanto è lunga la facciata e profondo quasi 10 metri. La facciata, di stile archiacuto, ha cinque decorose arcate al basso, rette da due piloni angolari e da quattro colonne intermedie, quattro ampie finestre quadrifore nel primo piano e quattro finestre trifore nel secondo, scompartite queste e quelle da gentili colonnine con archivolti intagliati. Il piano inferiore ed i membri decorativi sono di pietra, il resto è di mattoni. Una epigrafe latina e sincrona, un po' nascosta dall'arco acuto della porta, ci parla così in nome del palazzo medesimo: *Nell'anno 1260 Guglielmo Boccanegra, essendo Capitano di questa città, comandò ch'io fossi fatto. Di poi frate Oliviero, uomo divino per acutezza di mente, mi adattò al comandato uso di servire a residenza di chi fosse per essere nell'ufficio di Capitano.*

Frate Oliviero in un atto del 1257 è chiamato *ministro et operario portus et moduli civitatis Januensis.* Gli vendevano in Carignano, dove sono anche al dì d'oggi le petraie, un terreno *cum petreriis seu lapidicinis:* dal che s'intende come il frate fosse anche accollatario di opere da tagliapietre.

Ma qualcuno volle già sostenere che l'architettura del palazzo del Capitano fosse d'un altro artefice, rimanendo solo ad Oliviero il merito degli *adattamenti*. Ciò non può essere per tre ragioni. Innanzi tutto, perchè la epigrafe tace il nome d'un precedente architetto, mentre indica con parole di altissima lode quello del frate. Poi perchè Guglielmo Boccanegra, secondo l'epigrafe, non fece altro che *ordinare* la costruzione del palazzo l'anno 1260: e si sa che poco prima era andato ad abitare a San Lorenzo nella casa di Opizio Fieschi, pigliando, per fornirla, 500 lire al comune; e si conoscono i tumulti, le ribellioni, gli esigli, che non diedero requie al primo Capitano del Popolo sino al 1262, quando, diventato, come lasciò scritto il Giustiniani, *solenne tiranno*, odiato insieme dai nobili, dai plebei grassi, dal podestà e *da quasi tutti gli uomini dabbene*, fu cacciato via dall'ufficio, sicchè in meno di due anni poco potè attendere alla fabbrica nuova, se pure venne principiata ad alzare. Finalmente, appunto l'avancorpo ha organismo ed aspetto di palazzo pubblico, con il suo ampio portico terreno, la sua vasta sala superiore, che occupa tutto il piano verso la fronte, e gli scompartimenti di questa grandiosi, degni davvero della sede dei Capitani del popolo genovese.

La commissione ministeriale avvertiva come frate Oliviero meriterebbe l'encomio della epigrafe, ancorchè avesse alzato solo questo palazzo, dove furono svolti concetti organici e ornamentali, i quali si scostavano dalle architetture delle altre provincie italiane nei primi due terzi del dugento, e si diffusero poi subito in Genova e nei vari paesi della Liguria; avvertiva come questo sia l'unico palazzo pubblico antico di Genova ancora esistente, poichè di quello architettato da Marino Boccanegra i resti appariscono troppo scarsi e dubbiosi; avvertiva come oramai questa sia la sola facciata intiera di edificio civile genovese del medio evo, poichè non basta qualche bella trifora, qualche bifora, qual-

che arco, qualche cornice a ridonare agli occhi un tutt'insieme di opera d'arte. E la commissione non dubitava che la fronte del palazzo dovesse apparire a tutti, anche agli

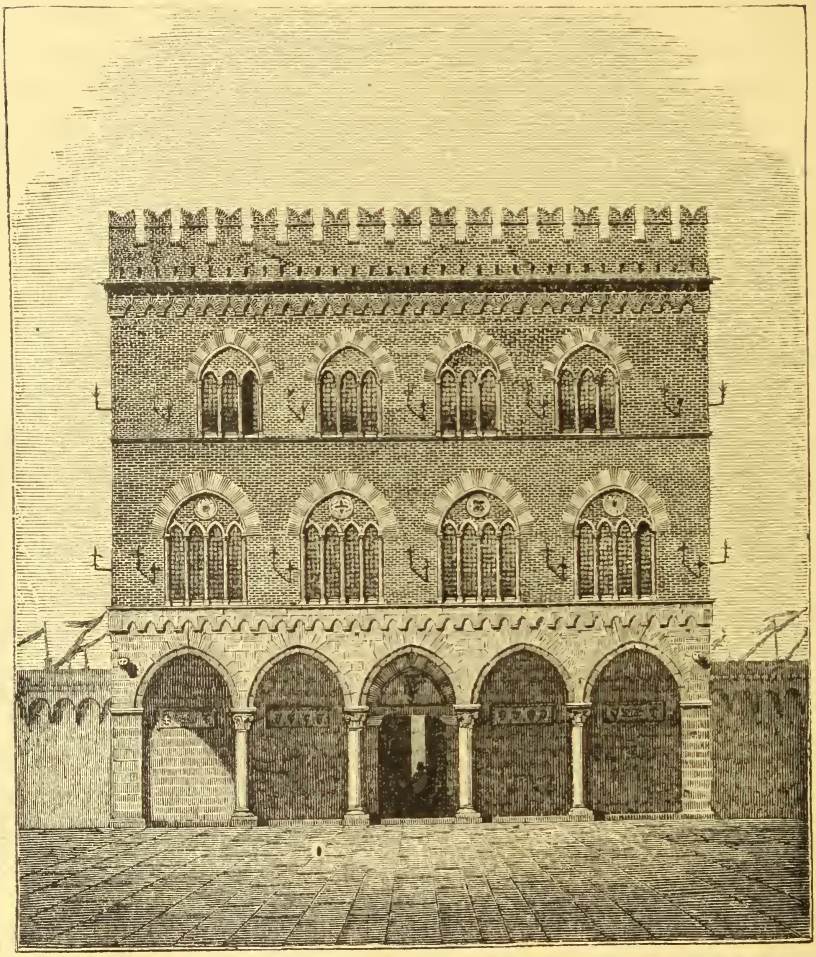

Fig. 15.

ignoranti dell'arte, bellissima e nobilissima, quando si fosse veduta ripristinata, giusta le sicure tracce esistenti, nella sua primitiva forma.

E già s'è vista, in così poco tempo, bella e finita, compresi nell'uno e nell'altro fianco tre finestroni ad ogni piano ed il coronamento di merli; compresa la sistemazione del portico all'antico livello, più basso della via; compresa la branca esterna di dieci gradini; compreso il tetto. Questo miracolo di sollecitudine fu compiuto, strano a dirsi! da un Ufficio governativo, quello regionale per i monumenti del Piemonte e della Liguria; ma la sorpresa svanisce quando si sappia che a direttore di codesto Ufficio sta l'architetto D'Andrade, quegli di cui discorriamo più innanzi al proposito della *Prima Esposizione di Architettura*, quegli che sa mostrare bugiardo il proverbio veneto: *Presto e ben no se convien.*

Nella fronte non rimaneva qualche dubbio a risolvere altro che pel coronamento: il numero e la forma dei merli. Il compianto architetto Allegro, il quale, anni addietro, fece il rilievo ed immaginò, come si vede nella figura 15, il compimento della facciata, le pose il diadema di ben diciassette merli assai piccini e vicini, mettendo sotto al V finale un listello sporgente ed ornando la cornice di ventinove archetti.

Il D'Andrade invece, il quale potè frugare anche all'alto, trovò chiaro lampante, al modo che si scorge nella figura 16, qualche resto della cornice semplicissima e priva affatto di archetti; trovò l'altezza del vuoto dei merli, e dedusse la loro forma da edifici contemporanei e dal dipinto che, figurando una buona parte di Genova e del suo porto, adombra il palazzo del Capitano del Popolo. Veramente il quadro, che si vede in una sala del palazzo municipale, è molto recente, del 1597, ma come risulta da una iscrizione latina tracciata sulla tela medesima, noi vediamo in esso la copia di un dipinto del 1410. In conclusione, i merli da diciassette son diventati nove, e quindi assai più grandi e spaziati; sicchè la intiera fisonomia del prospetto apparisce diversa da quella che ideò l'Allegro e molto più austera.

Sulla porta di mezzo sta l'iscrizione, che venne riferita dianzi e di cui la prima linea rimane quasi intieramente nascosta dal cordone dell'arco; ma durante i restauri si verificò dal D'Andrade che non principia, come fu sempre

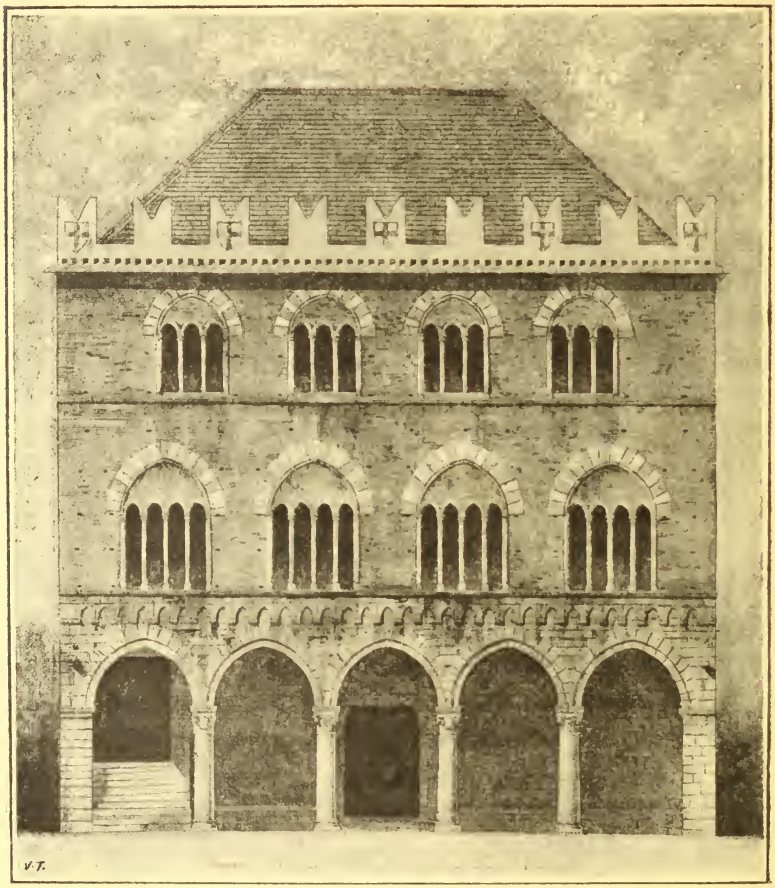

Fig. 16.

stampata: In milleno bis centum decies, bensì: Anno milleno, ecc.: differenza di nessuna gravità, se non fosse che nelle cose vecchie anche l'inutile ha una certa sua relativa importanza. Sulla porta invece, la quale sta all'alto della branca

esterna di scala e si vede a sinistra guardando la fig. 16, è scolpito in una sola linea con le sue brave scorrezioni: MCCCCXXXXIIII HOC OPPUS FACTUM FUIT P. OFFICIUM SANCTI GEORGII. Fu, oltre l'apertura del vano, un rimaneggiamento delle scale, e forse un restauro più vasto, giacchè l'arco della porta centrale apparisce modificato e sono state senza dubbio in quel torno sostituite le quattro colonne ad altri precedenti sostegni degli archi: la qual cosa si conosce tanto dall'ornato dei capitelli e dalla forma dello stemma cittadino, eseguito a rilievo tra le loro volute, quanto dalla pessima esecuzione del raccordo fra il vecchio e il nuovo, cioè tra l'abbaco dei capitelli e il peduccio delle arcate.

Nell'edificio di frate Oliviero venne ospitato l'anno 1278 il figliuolo del re di Sicilia, Carlo principe di Taranto, il quale, trattato dal comune assai bene così nel mangiare e nel bere come nei presenti di stoffe seriche e d'altro, lodò grandemente la cortesia genovese. Vero è che le ampie finestre non avevano vetri per chiusura, ma tela bianca oliata o incerata, detta *stamegna,* poichè innanzi al 1410 non si sa che in Genova fossero botteghe da vetraio. Bene il 1490 vengono pagate sei lire, che non erano pochi quattrini, a frate Agostino da Gavi, *qui facit fenestras vitreas*, forse con istemmi colorati e ornamenti, in una camera superiore del palazzo, il quale già da un pezzo si chiamava *del Comune al mare,* ed era stato ingrandito di mano in mano, secondo i bisogni dei Padri del comune, dei Consoli del mare, degli uffici di dogana e di tasse, delle carceri, e finalmente del magistrato di San Giorgio. In quest'ultimo, l'anno 1407, si riunirono dall'una parte tutti i debiti della Repubblica, dall'altra molti diritti d'imposte e poteri del governo repubblicano, e nel 1453 venne trasferito il dominio dell'isola di Corsica, poi quello della città di Caffa, poi quello di altre colonie, ed ebbe il privilegio di armare e di guerreggiare. Il Doge giu-

rava rispetto alle prerogative di quella Casa, la quale, crescendo contemporaneamente negli affari bancari, finanziari, commerciali e politici, inventava per proprio uso molti ingegnosi artifizi del credito e della computisteria moderna. Nicolò Machiavelli, che se ne intendeva, notò nel disordine del governo repubblicano l'ordine del magistrato di San Giorgio. " Esempio veramente raro, e da' filosofi in tante loro immaginate e vedute repubbliche mai non trovato, vedere dentro ad un medesimo cerchio, intra i medesimi cittadini, la libertà e la tirannide, la vita civile e la corrotta, la giustizia e la licenza... E s'egli avvenisse (che col tempo in ogni modo avverrà) che San Giorgio tutta quella città occupasse, sarebbe quella una repubblica più che la Veneziana memorabile „.

Così al palazzo del Capitano s'appiccarono su tre lati altre costruzioni, delle quali è notevole il salone altissimo e di ben 468 metri superficiali, ove si tenevano le adunanze e stavano i banchi del tesoriere e dei notai; e sono osservabili alcuni camini ed una scaletta secondaria. Il prospetto verso il mare, prima che vi dipingesse in fresco il Tavarone e vi fosse alzata la presente torre dell'orologio, fu rammentato in dialetto genovese da Paolo Foglietta, intorno al 1570, con questa terzina di un sonetto sulle rare cavalcature di allora:

E, como vegio, m'arregordo mie
Che à Zena no era ancora atro cavallo
Che quello che depento hemo in san Zorzo.

Luigi Belgrano crede che il poeta alludesse al cavallo di San Giorgio, dipinto dal Mantegna circa il 1513: si deve intendere Carlo del Mantegna, allievo di Andrea e chiamato a Genova dal doge Ottaviano Fregoso.

Insomma la commissione ministeriale era tirata di qua dalle seduzioni della storia, dell'arte, del pittoresco, di là

dalle esigenze degli interessi materiali, dalle pretensioni dell'edilizia, dalle imperiose richieste dell'igiene. Trovò, per fortuna, la via di mezzo tra il passato e il futuro.

E s'era condotta, quasi senza volerlo, ad allargare il quesito; ma le sue proposte, che intendevano a trarre maggior vantaggio dal porto, dalle calate e dalle strade, a scemare le spese dei trasporti, a rendere più rapido, sicuro, economico il movimento commerciale e cittadino, vennero giudicate persino dal cauto e meticoloso Consiglio superiore dei lavori pubblici *tali da sodisfare pienamente.* E lo stesso Consiglio, composto tutto non di poeti, ma di ponderati ingegneri poco teneri delle anticaglie, concluse accettando senza reticenze le *ampie e luminose dimostrazioni date dalla commissione sulla possibilità e sulla convenienza di mantenere intatto il prezioso monumento.* Dopo il lavoro della commissione ministeriale, dopo il restauro dell'edificio, gli acerbi contrasti, le fiere controversie, che abbiamo dianzi descritti, cessarono come per incanto. Negli animi tenaci e audaci, ma generosi e aperti dei Genovesi la luce dei fatti calmò la tempesta; e così, una volta almeno, gli interessi materiali e quelli dell'arte sono andati d'accordo.

IL PALAZZO DELLA ZECCA IN VENEZIA

S'è visto or ora come il diavoleto suscitato dal palazzo di San Giorgio sia andato a finire in una bella pace. Qualcosa di simile è succeduto, non è molto, ma con meno ferocia di combattimenti e assai maggiore indifferenza del pubblico, nell'antica rivale di Genova, Venezia, per il palazzo della Zecca, opera di Jacopo Sansovino. Già un uomo di peso, membro effettivo della R. Deputazione veneta di Storia patria, aveva alzato il vessillo della rivolta: — L'edificio perderà la sua ragione di essere; lo si metterà in serio pericolo di cedimento; si annienterà una insigne memoria, che Venezia ha diritto di serbare incolume. E devesi proprio credere che il nostro Governo nazionale concorra a tanto disdoro? No. Il Governo respinga sdegnosamente simili proposizioni, anzi ingiunga che non si osi giammai in alcun tempo di ripresentarle. — Un altro uomo rispettabile, invecchiato nella pratica delle costruzioni, uno de' rari cittadini innamorati con viscere paterne dei monumenti del proprio paese, gridava che volevano buttar giù la Zecca, gridava che volevano distrugger Venezia; e s'arrabattava, e moltiplicava i dispacci al Ministro della Istruzione, e minacciava, niente di meno! l'intervento britannico.

Vedete qui appresso alla figura 17 la Zecca, disegnata

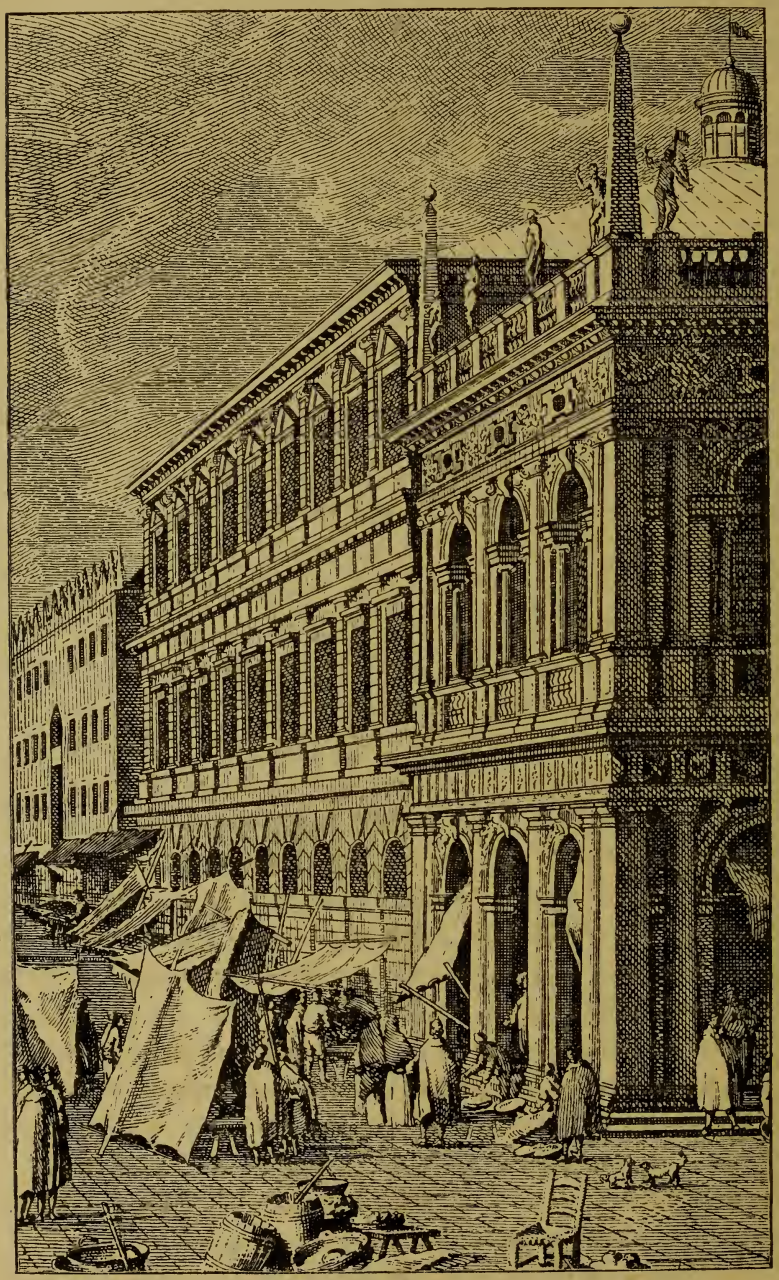

Fig. 17.

e incisa da Antonio Canaletto intorno alla metà del settecento. Le sta innanzi la famosa Libreria; e a destra, più lontano, ove ora frondeggiano stentatamente gli alberi del giardinetto reale, si scorge uno de' granai della Repubblica, con il gran voltone d'ingresso e le merlature finali. Sul Molo, riparati da tende provvisorie, stavano disordinatamente i banchi del mercato e della pescheria, e corbe, balle, botti, barili sparsi qua e là, ed una folla di gente che comperava. Due volte al giorno la pescheria si riforniva di pesce in tanta quantità, dice Francesco Sansovino, *ch' è impossibile cosa a poterlo esprimere*, non ostante che negli anni in cui egli scriveva, prima del 1581, si consumassero in Venezia ogni settimana 500 buoi, 250 vitelli e innumerevoli capretti, oltre il pollame e la cacciagione.

Erano stati molto tempo addietro in quel posto gli squeri o cantieri per le galee grosse; e lì fu il luogo delle carceri, ove rimasero chiusi i prigionieri genovesi dopo la guerra di Chioggia; e lì si videro i casotti per i leopardi ed i leoni donati alla Repubblica dai Fiorentini. Poi vi apersero osterie pei forestieri, senza parlare della beccheria pubblica, la quale non fu levata altro che dopo morto Jacopo Sansovino, quando il vanaglorioso Scamozzi ebbe incarico di prolungare di cinque arcate verso il Molo la Libreria di S. Marco. Nella beccheria, in occasioni solenni, venendo dalla Loggetta e andando al bucintoro, passarono pomposamente i Dogi sotto gli archi trionfali, alzati dai macellari con sottili invenzioni allegoriche e statue e tappeti e orifiamme e due terribili cortelli da beccai per insegna. Nel 1557 dall'arco del macello, dopo la Signoria, dopo gli ambasciatori, dopo tutte le Arti, che procedevano con mazzieri in testa e stendardi spiegati, a suon di trombe, tamburi e pifferi, accompagnati dagli spari delle artiglierie e dagli scoppi delle code di ferro; dopo cento alabardieri tedeschi e gli scudieri del Principe, passarono dugentotrentacinque gentildonne gio-

vani, vestite di raso bianco, di damasco bianco, di tabino e di veli bianchi, adorne di grossissime perle candide; poi velluti neri, panni turchini, broccati cremisini, manti d'oro, soprariccì d'argento, da far parere scolorita e scialba una tela di Paolo Veronese.

Era già costrutto in quel tempo il palazzo della Zecca, il quale, principiato nel 1535 per decreto del Senato, non giungeva trent'anni dopo altro che al cornicione dorico del primo piano, se s'ha a credere ad una bella incisione appunto dell'anno 1565, in cui si vedono assai diverse e più ornate di quel che appariscano nella notissima incisione del 1500 e in altre precedenti, le case e le tettoie, poi distrutte coll'allungamento della Libreria.

Francesco Sansovino, del quale s'è parlato dalla pagina 151 alla pagina 164, nella sua *Venetia città nobilissima et singolare* ha ragione di chiamar questa opera del suo gran padre *macchina imponente.* Avverte come l'edificio sia composto tutto di pietra viva, di mattoni e di ferro, *senza che vi si trovi pur un palmo di legno*, e mostra quanto bene serva *ai comodi, che bisognano all'artificio dell'oro, dell'argento e del rame, ed ai signori e ministri per le cui mani passa il maneggio del denaro.* L'arte allora si metteva da per tutto: non solo al di fuori per l'apparenza e lo sfoggio, ma dentro, nei luoghi riposti degli uffici e delle officine. Intorno al cortile ad ordini, a bugnature, quasi più nobile del prospetto, giravano le fucine e i locali per le coniature; e nel mezzo di esso s'ergeva, quale oggi si vede, il ricco puteale ornato da un intercolonnio sulla cui trabeazione siede, con in mano scettro e verghe d'oro, Apollo, il Sole, che fa nascere nelle profondità della terra il prezioso metallo lucente. Anzi Danese Cattaneo avrebbe voluto fare anche la Luna per l'argento, e non so quale altro dio per il rame.

Due grandiose branche di scale salgono al primo piano.

Il portone d'ingresso verso la Piazzetta è fiancheggiato da due colossi di marmo, opere del Campagna e dell'Aspetti, rappresentanti *due giganti*, scrive il continuatore del Sansovino, *in atto di percuotere e uccidere chiunque presumesse entrar in detto luogo con qualche mal fine, arrecando quasi un non so che di timore agli entranti.*

Il prospetto, guardato dal Molo e dal bacino di S. Marco, s'erge maestoso con quelle arcate del piano terreno senza archivolti, a soli cunei bugnati; con quell'ordine dorico superiore ad alto cornicione, e con quell'ultimo ionico, la trabeazione del quale compensa con il forte aggetto e con i robusti mensoloni la poca altezza. I fusti dei due ordini vanno fasciati e rinforzati di bugne, secondo le regole di Vitruvio, dice a sproposito il figliuolo dell'architetto. Jacopo non badava, grazie al cielo, alle regole; e codesta fronte si ispira liberamente ad una grande unità e fierezza.

Una buona parte di codesta fierezza, di codesta unità venne tolta all'edificio negli infami e sciocchi restauri del 1870. Sul portone d'ingresso, fra i due rammentati giganti, custodi del luogo, i quali avrebbero dovuto, se non *uccidere*, certamente *percuotere* gli sfrontati restauratori, si legge scritta nel bronzo la triste epigrafe: *Insigne Venetae Monetae — Abrogatae A. MDCCCLXX.* E vi andò la Camera di Commercio; ma pare che i negozianti, meglio che alle loro faccende, intendessero al proprio svago, volendo la bella veduta nel piano terreno, e affacciarsi comodamente ai davanzali di tutte le finestre negli altri due piani. Perciò furono aperte di sotto le tre arcate di mezzo, e strappate di sopra le diciotto inferriate. A un tratto il monumento perdette la sua unità. I tre grandi vani centrali stabilirono una diversità mediana, che non era nella mente dell'architetto, nè nel carattere dell'edificio. Il Sansovino l'aveva composto nell'ordinamento dei tre piani dall'uno all'altro angolo tutto uguale: dal che appunto derivava la sua grandiosa armonia.

Ma levar le inferriate fu barbarie peggiore, segnatamente nel primo piano. L'ultimo serba tuttavia nei contorni delle sue nove finestre il proprio organismo; ma l'altro è diventato assurdo. Le inferriate sporgevano assai dalle spalle dei vani e andavano a infiggersi in una trabeazione di grande aggetto, formante una singolarissima e potente composizione con le grosse sbarre di ferro intrecciate al disotto. Sconficcate le sbarre, liberato, quasi direi, denudato il vano, che cosa vogliono più significare i cappelli gravi, che sbalzano fuori senza sostegno di mensole, che si cacciano con i profili nei fusti nelle colonne? La bellezza nuova e pienamente razionale di quelle finestre è diventata una bruttura goffa e priva di senso comune.

Le cose stavano così nel gennaio del 1892, quando venne in mente a qualcuno, per cause indipendenti dall'archeologia e dalla storia, di proporre l'apertura di tutti gli archi nel piano terreno della Zecca, cioè i tre a destra ed i tre a sinistra di quei tre, ch'erano già stati dischiusi nel 1870. Tosto si spalancarono, come s'è visto, le cateratte della rettorica; ma i pronti censori, è lecito affermarlo con sicurezza, avevano torto.

Non importa che le chiusure, sotto la lunetta delle arcate, pur seguendo le bugne dei pilastri, pur essendo eseguite con la medesima pietra d'Istria, si rivelassero indipendenti dalla costruzione dei pilastri medesimi. Potevano essere state aggiunte dallo stesso architetto durante i lavori non brevi dell'edificio.

Non importa che, aperte tutte le arcate, dovesse sparire quella diversità nell'organismo del piano terreno, che abbiamo dianzi lamentata. Il male già fatto bisogna quasi sempre tollerarlo con rassegnazione; nè, per correggerlo dal lato estetico, è permesso commettere de' nuovi arbitrii. Senonchè, aprire tutte le arcate è un arbitrio?

Non occorrono documenti nuovi e ragionamenti fini.

Basta guardare le varie edizioni del libro di Francesco Sansovino, che abbiamo citato or ora. Finì costui di scrivere la sua *Venetia* nel 1580, quarantacinque anni dopo la fondazione del palazzo della Zecca, al proposito del quale, fra le altre cose, nota: *Sotto alla Zecca, dalla parte dell' acqua sono per larghezza della sua faccia fra volto et volto diverse botteghe, delle quali il pubblico ne trahe utile di momento per lo sito dove elle sono.* E che il luogo fosse molto frequentato, anzi certe volte cospicuo, l'abbiamo accennato indietro. Però il Martinioni, prete titolato, annotando il volume aggiunge nell'anno 1663: *Le botteghe dette di sopra dal Sansovino, ch'erano dalla parte dell' acqua fra volto e volto per larghezza della sua faccia, sono state levate, e serrati i volti con marmi di ordine rustico corrispondente al resto di essa faccia.* Perchè avevano serrati gli archi? Sappiamo il perchè dallo Stringa, commentatore più vecchio, il quale terminò di scrivere nel 1600: ed è che un prigioniero, condannato in vita, fece intendere alla Signoria il pericolo di quei negozi, aperti lì nel palazzo dove si custodiva, coniava e maneggiava tanto oro; sicchè i governanti aprirono gli occhi e chiusero le botteghe, dando, in rimunerazione, al prudente carcerato la libertà. Vero o non vero c'importa poco; ma i punti certi sono quattro:

1.° Che Jacopo Sansovino fece tutte le arcate aperte.

2.° Che rimasero aperte ad uso di commercio almeno quarantacinque anni e probabilmente di più, giacchè non è presumibile che le chiudessero proprio il giorno in cui Francesco deponeva la penna.

3.° Che la chiusura delle arcate, mentre ricorda un fatto storico di secondaria importanza, introdusse nell'edificio un'alterazione architettonica essenziale.

4.° Che per riavere il monumento quale fu ideato dall'autore ed ammirato per mezzo secolo o più, bisognava riaprire tutte le arcate.

E così, pochi mesi addietro, hanno fatto.

L'ombra di Jacopo se ne dovette rallegrare: di Jacopo, al quale, durante la lunga vita, non mancarono grandi compiacenze e grandi avvilimenti d'artefice. E di quelle e di questi gli fu larga occasione il palazzo della Libreria, che si vede nella figura 17, per il quale ebbe a subire un processo dai Procuratori di San Marco e venne incarcerato e condannato a risarcire danni con un buon migliaio di ducati. Ne scrive egli stesso, un anno dopo, al suo ammiratore cardinal Bembo, dicendo che il sinistro patito dalla costruzione fu meno grave di quanto sembrasse in principio, *perciocchè solamente cadde una finestra ed il colmo, che era di sopra, avendo i maestri ignoranti levato i puntelli quel dì medesimo che se le diede l'ultima mano;* e soggiunge rassegnatamente: *Ma Dio perdoni a chi ha voluto così.*

Dall'altro canto l'animo dell'artista aveva argomento di esultare. *Pare,* gli diceva Pietro Aretino, *che le persone si compiacciano nel porvi in cielo con le lodi;* anzi, quando il palazzo Ducale avesse intelletto e provasse l'invidia alla maniera degli uomini, se la piglierebbe con l'autore della Libreria, e *mirandosi nel sì bello specchio, che gli sta all'incontro, gli augureria nuovo fracasso e caduta.*

Questo è il più audace palazzo del cinquecento. Persino il Palladio, cui non piacevano le troppe licenze, lo chiama il più ricco ed ornato edificio, che forse sia stato fatto dagli antichi in poi. Pensare che la trabeazione dell'ordine dorico è un terzo dell'altezza della colonna, e quella dell'ordine ionico più della metà! Che rivolgimento di proporzioni! Altro che moduli e regoli! Vincenzo Scamozzi brontola con la sua solita malignità, che i due cornicioni sembrano *cappelli alla Vallona:* grandi cappelloni, senza dubbio, che i giovani patrizi veneziani, smaniosi del cacciare in valle, mettevano per ripararsi dal sole e dalla pioggia.

Tutti sanno che le cantonate di questa Libreria die-

dero assai da pensare ad eruditi ed artisti, oltre che all'autore, il quale se s'ha a credere al suo figliuolo, sospesa la fabbrica, volle udire i pareri altrui; e gli furono inviati dalla Lombardia, dalla Toscana, da Napoli e da altri luoghi disegni e modelli. Il cardinale Bembo raccoglieva e mandava schizzi da Roma; se ne occupava Claudio Tolomei, quegli che aveva istituito un'Accademia per l'interpretazione di Vitruvio, e Dio sa quante elucubrazioni, quanti lambiccamenti di cervello, quante arcidottissime controversie ebbero luogo intorno al capitolo III del libro IV. Si trattava di far cadere proprio sull'angolo del fregio dorico una mezza metopa, nè più, nè meno.

Jacopo, che aveva fatto, senza dir nulla, in sua casa dei modelli di legno, mise fuori un bel dì la propria invenzione, la quale piacque a tutti, architetti, dotti e profani. L'invenzione, come scioglimento del quesito, è meschina, consistendo nell'avere aggiunto al pilastro angolare una aletta esterna, tanto larga quanto occorre per accrescere lo spazio della metopa fino a raggiungere la metà della larghezza normale di essa; e succede quindi che il canto della trabeazione non poggia esattamente sopra il vivo dell'aletta, un tantino rientrante. Ma l'invenzione è ammirabile se si guarda a ciò che più importa, il tutt'insieme dell'edificio, rinforzato così, rassodato negli angoli, i quali preparano stupendamente l'obelisco finale.

Ai sommi ingegni anche la ricerca delle piccolezze ispira cose nobili e maschie.

IL PALAZZO GUASTAVERZA IN VERONA E UNA BELLA SENTENZA DI TRIBUNALE.

Dunque la Corte d'Appello in Venezia, il giorno 18 ottobre 1892, confermò appieno la sentenza pronunciata nell'aprile del 1891 dal Tribunale di Verona in favore del palazzo Guastaverza, in favore del suo architetto Michele Sanmicheli, in favore dei regolamenti edilizi municipali, dei monumenti italiani, dell'arte. È stato un gran trionfo, tuttavia rarissimo nella nostra giurisprudenza, del quale una parte di merito va data alla perspicacia dei giudici, una parte alla dottrina e all'eloquenza degli avvocati, ed una parte al sentimento pubblico, diventato da qualche anno più rispettoso delle vecchie opere d'arte. Le due nobili sentenze saranno invocate d'ora innanzi ogni volta che una mano avida e stolta attenti all'esistenza od alla integrità di un edificio monumentale.

Il caso è questo. Un cavaliere di Trento comperò, non è molto, il palazzo, di cui si può vedere qui appresso nelle figure 18 e 19 la facciata e la pianta. Il palazzo è scritto nell'elenco dei monumenti nazionali, è uno dei belli di Verona, ove sono tante le cose belle, è una delle migliori opere del Sanmicheli, che ne fece molte eccellenti.

Vedete quelle finestrelle rettangolari, lì in alto, sopra gli ampi vani del primo piano? Lì era il punto della contesa.

Le finestre a che cosa devono servire? A dare aria e luce: è vero o non è vero? Vederci bene, respirare liberamente sono o non sono diritti dell'uomo? Non è obbligo del Municipio e dello Stato quello di provvedere alla salute dei cittadini: e non vi provvedono infatti con le leggi sull'igiene, con i regolamenti edilizi? Anzi i regolamenti

Fig. 18.

non impongono forse certe misure di vani proporzionate alla vastità dei locali ove s'aprono? Chi vorrebbe avere sulla coscienza le infermità del proprio simile?

Ora, notate bene, quelle finestrine rettangolari così basse, così schiacciate (dovete sapere che misurano più di un metro e 30 centimetri in larghezza, ma in altezza appena centimetri 65) hanno ufficio d'illuminare e ventilare le stanze d'un secondo piano d'abitazione, d'un piano civile, in cui la

gente ha sacrosanto diritto di esercitare occhi e polmoni. Il cavaliere trentino, invaso da spiriti di filantropia, domandò dunque al Comune di Verona licenza di alzare le finestrelle sino all'architrave dell'ordine; poi, avendo ricevuto una risposta negativa, insistette per alzarle sino al collarino del capitello, la miseria di 25 centimetri. Poteva egli essere più discreto?

Dall'altro canto il cavalier trentino, volere o non volere, era il proprietario del palazzo: lo aveva comperato lui, proprio lui con i suoi propri quattrini, e aveva diritto di cavare dal capitale impiegato un onesto interesse. Ma chi volete voi che vada ad abitare colà, ove non si può guardar fuori altro che con quegli occhietti, i quali somigliano agli occhi d'un gatto quando guarda il sole? Il Diritto romano definisce sì o no la proprietà in questo modo: *jus utendi et abutendi?* E, ad ogni modo, abusa forse il cavalier trentino? Reca danno o reca impaccio al suo prossimo? Poi non c'è egli a guarentigia della proprietà lo Statuto fondamentale del Regno, non c'è l'articolo 436 del Codice civile? Potrà un Comune, armato del suo regolamento municipale e della sua commissione edilizia, violare o restringere il diritto di proprietà, contro il volere sovrano delle leggi e dello Statuto? Il legittimo proprietario di uno stabile dovrà essere la innocente vittima dei capricci e della prepotenza d'una amministrazione cittadina? Bella libertà si godrebbe in Italia!

Dato e non concesso che si possa entrare a disputar dell'arte, ove non è altro quesito che di proprietà, vi paiono belle quelle finestrucole nane, accoccolate sulle spalle delle finestrone inferiori? Vi pare che debba venire lodata una cosa, la quale non serve al suo fine? Vi pare egli che l'architettura, arte ancella dell'uso e quindi eminentemente pratica e logica, possa dedur qualche pregio da un concetto affatto irragionevole? Si aggiunga che, alzando le finestrucce, non si fa altro che imitare quanto fece lo stesso architetto

Michele di San Michele in altri palazzi suoi, quando il buon senso gli fu migliore guida. E, comunque sia, il palazzo Guastaverza dovette subire ben altre alterazioni in passato: ingranditi ed aumentati di numero i vani sotto il portico; mutata la forma della porta; colorite di tinta celestina le

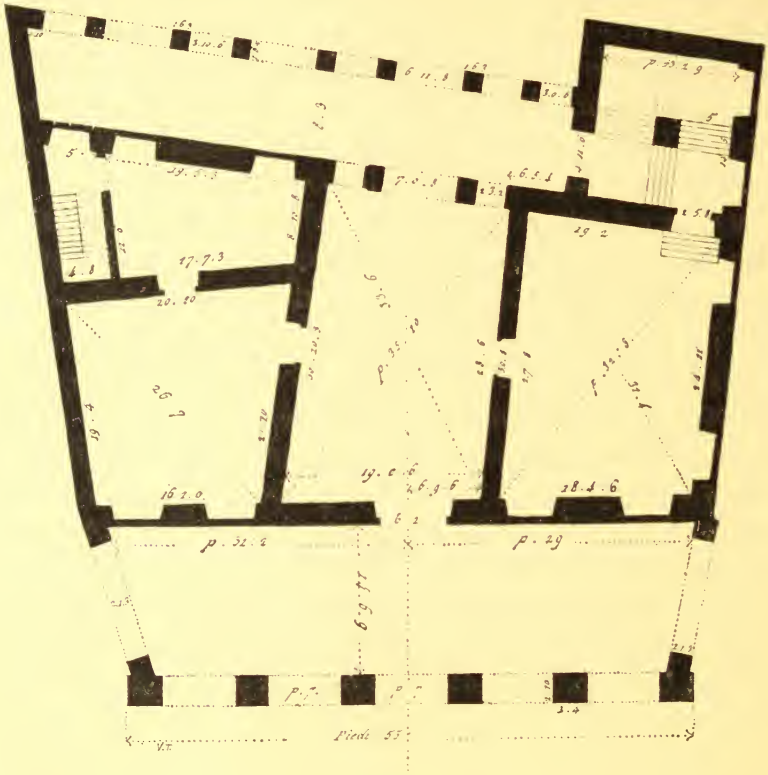

Fig. 19.

imposte delle finestre superiori; abbassata la dignità del palazzo con tende e insegne di Ristoratore e Caffè; aggiunto il balcone del primo piano; quasi scomparsi i graffiti della facciata. Anzi il cavalier trentino offriva, quando gli avessero lasciato alzar le finestre, di rinnovare a sue spese la detta ornamentazione a sgraffi. Troppa grazia!

Povero signor cavaliere! Anche il Ministro della Istruzione intervenne a dare man forte al Comune e noia a lui, il quale alla fine invocò la giustizia del Tribunale.

Bisogna leggere la lunga *Comparsa conclusionale* stesa da due fratelli veronesi, Augusto, senatore del Regno, ed Ettore Righi, rappresentanti del Ministero. È un documento di giurisprudenza, di storia, di critica artistica, davvero ammirabile per la dottrina e per la chiarezza. Qua e là non sono due avvocati che scrivono, sono due artisti; ed il calore dell'amor di patria, dell'amor dell'arte e della cultura scalda persino le ghiacciate ragioni del legista. La *conclusionale* pone questo quesito: Se un popolo civile possa o debba abbandonare all' arbitrio più o meno illuminato ed interessato dei privati individui la incolumità o l'alterazione dei monumenti, che attestano la sua civile grandezza? Gli avvocati citano il Digesto, ma sopra tutto si fermano alla gloria del Sanmicheli, alla nobiltà artistica di Verona, al pregio architettonico del palazzo Guastaverza, alla forza legale del regolamento edilizio. Senonchè le più eloquenti ragioni del patrocinatore non hanno il valore d'una sentenza; e qui davvero giova citar la sentenza.

Il regolamento di Polizia urbana, votato dal Consiglio comunale di Verona l'anno 1878 e reso esecutorio con decreto del Ministro dei Lavori pubblici, ha la sua radice, come tutti gli altri regolamenti consimili, nella legge sull'Amministrazione comunale e provinciale e nel regolamento di essa legge, nel quale è detto, fra le altre cose, all' articolo 83, che sono materie dei regolamenti edilizi *le norme sopra l'intonaco e le tinte dei muri e delle facciate, quando la loro condizione deturpi l' aspetto dell'abitato, rispettando gli edifici di carattere monumentale sì pubblici come privati.* Ora, oltre le disposizioni ordinarie, ci sono nel regolamento di Verona queste: Che non si possano restaurare sulle facciate le dipinture figurative di qualunque ge-

nere, nè toglierle senza il permesso dell'autorità municipale, e che il proprietario debba mantenere il proprio edificio in istato di lodevole conservazione, anche per ciò che spetta al decoro. Ed ecco la sentenza ragiona in questo modo: " Se il Comune di Verona giudicò indecoroso, non solo di togliere, ma anche solo di restaurare taluno dei dipinti esistenti nelle pareti delle case esposte alla vista del pubblico, sebbene alcuni portino dei guasti anche rilevanti causati dalla ingiuria del tempo, a maggior ragione devesi ritenere essere stata intenzione dello stesso Comune di impedire l'alterazione dell' armonia architettonica in una facciata come quella del palazzo Guastaverza, che dopo oltre tre secoli presentasi sempre più ammirevole per il suo valore artistico... E per verità, che cosa si deve intendere per *decoro* in senso artistico, giacchè in tale senso venne, senza dubbio, usato dal Comune di Verona nel suo regolamento di Polizia edilizia? Il decoro artistico consiste nel guardarsi dal mettere in opera od eseguire cose improprie, sconvenienti e ripugnanti ai riguardi dell'arte... Nè dicasi trattarsi di modificazione leggerissima, giacchè non si mette mai impunemente la mano in un capolavoro artistico quale si è la facciata del palazzo Guastaverza, annoverato fra i monumenti nazionali... Un passo tira l'altro; si sa ove si comincia, non ove si finisce, e si potrebbe anche finire a compromettere il tesoro artistico, che molte città invidiano a questa Verona. „

Ed i giudici, uomini culti e ispirati ad alti concetti di giustizia civile, si fermano a ribattere le esagerazioni del diritto di proprietà, citano le restrizioni che i Codici mettono ad esso, dimostrano che qui si tratta appunto di una pubblica servitù imposta dai diritti dell' arte, della storia, della dignità cittadina e del generale interesse. Perciò respingono la domanda del cavalier trentino, gli negano ogni risarcimento, lo condannano nelle spese. E, come s'è detto,

la eccellentissima Corte d'Appello confermò il verdetto dei primi giudici.

Due mesi dopo la pubblicazione della sentenza del Tribunal di Verona il Ministro Villari mandò una circolare a tutti quanti i sindaci, suggerendo, per tutela delle opere monumentali, alcuni articoli da introdurre nei regolamenti edilizi; e un anno appresso il Ministro Martini, successore del Villari, diramò un' altra circolare, modificando gli articoli già suggeriti, dopo averne combinato il nuovo testo con il Ministro dei Lavori pubblici ed il Consiglio di Stato. I sindaci non badarono alla seconda circolare come non avevano badato alla prima. Non baderanno (tante ne ricevono!) nemmeno alla terza; la quale dovrebbe capitare presto, se il Ministro s'accorge che gli articoli *combinati* non sono privi di qualche menda. Innanzi tutto è strano che il Governo, mostrando di avere poca fiducia nelle sue stesse proposte di legge, invochi un aiuto indiretto, e lo invochi così da tante teste, non di rado disposte a far volentieri ciò che gli spiace piuttosto che ciò che gli piace. Ma anzi l' articolo secondo avverte che, se nel restaurare o demolire un edificio, si scoprisse qualche avanzo di pregio artistico o storico, appunto il sindaco debba ordinare *i provvedimenti consentiti dalle norme vigenti per la conservazione dei monumenti;* e l'articolo terzo soggiunge che sono considerati edifici meritevoli di tutela per ispeciali riguardi artistici e storici quelli *riconosciuti come tali dall'autorità competente,* e che di questi edifici *verrà formato e pubblicato un elenco dal Municipio.* Provvedimenti consentiti dalle norme vigenti! Autorità competente! Tutto vago e nebbioso. Ed il sindaco ruba il mestiere agli ispettori dei monumenti, alle commissioni conservatrici dei monumenti, ai nuovi Uffici regionali per i monumenti. E chi mi mostra gli elenchi *formati e pubblicati* dai Municipi? E, se si facessero, quali elenchi salterebbero fuori!

La colpa di tante incertezze ed inutilità non è del Ministro, che cerca di fare quanto può, ma della mancanza di efficaci disposizioni legislative.

Per ora contentiamoci dunque di lodare il regolamento veronese, che ha salvato la fronte del palazzo Guastaverza! La quale è, come vedete, giustamente scompartita e di forme molto corrette; ma giovano a darle grazia e vivacità due cose, l'una oramai quasi scomparsa e l'altra tacciata di superfetazione: i graffiti e il balcone, di cui s'è dianzi toccato.

I graffiti, sebbene occupino soltanto alcuni spazi intonacati, cioè quelli molto ristretti, che stanno fra i pilastri e le finestre, più il fregio del piano terreno e la fascia sotto l'architrave del cornicione, pure dovevano certamente servire, quand'erano meglio visibili, a dare al prospetto una fisonomia briosa e gaia. E piacciono, sembra, anche al cavalier trentino, il quale afferma all'opposto che il balcone è un'opera appiccicata. Non gl'importa che il conte Da Persico abbia stampato il 1820 nella sua *Descrizione di Verona,* che nel palazzo *tutto ride con grazia, e di più quel poggiolo pare la grazia medesima.* Non gl'importa che il marchese Scipione Maffei, quasi un secolo prima, abbia detto nella sua *Verona illustrata* che, sebbene in generale i balconi non gli andassero a' versi, pure *è osservabile quanta grazia porti questo poggiolo.* Non gl'importa che tutti coloro i quali hanno scritto di codesto palazzo tocchino di codesta *grazia* e *leggiadria.* Ma veramente io non so se il balcone si debba chiamar leggiadro e grazioso, o piuttosto ben proporzionato e maschio. Credo bensì che sia uscito dalla mente del Sanmicheli. Già s'immedesima appieno nell'organismo della facciata, giustifica la rientranza de' piani fra gl'interpilastri, ha le mensole esattamente comprese nel fregio e tutte le sagome di stile prettamente sanmichelesco. Nelle opere migliori dell'architetto veronese i balaustri sono sempre a due pancie, nè le diversità consistono in altro

che nelle sagome del nodo o collegamento di mezzo: ora composto di un solo listello, ora di due listelli e tondino, come nei palazzi Bevilacqua e Canossa, ora di due listelli e sguscio, come nel cortile del palazzo Della Torre e nella nostra facciata. Sul prospetto del palazzo Grimani a Venezia sì che apparisce evidente e sgradevole l' aggiunta del parapetto barocco.

Il balcone del palazzo Guasteverza guarda a sinistra l'antico anfiteatro, l' Arena, imponente nelle sue colossali rovine, che sfidano i secoli; guarda a destra i due archi enormi ed i merli viscontei, oltre al grave palazzone della Gran Guardia Vecchia, principiato al principiar del seicento; ed in faccia, ma lontano, dopo il verde giardinetto nuovo, dopo la statua equestre di Vittorio Emanuele, che il povero Borghi modellò gli ultimi giorni della sua vita breve inghirlandata d'amore e di gloria, guarda il casermone del Municipio, alzato, credo, il 1836, bianco, freddo con quel suo gran pronao accademico, supremamente noioso lì fra le brune grandezze romane, del medio evo, del risorgimento e barocche. È la sola cosa noiosa in Verona. Verona sembrava al Vasari *per sito, costumi ed altre parti* molto simile a Firenze. Il fiume veronese è più ameno dell' Arno. *La riva amena d'Adige,* cantava il Fracastoro. *E quella terra sovra ogn'altra amena — eccelsa, graziosa, alma Verona,* cantava il fiorentino Berni. L'architetto Serlio intendeva che i Romani antichi vi avessero operato tante belle cose, *perch' egli è il più bel sito d'Italia, per mio parere, e di pianure e di colli e di monti, et anco di acque.* I frutti ed i legumi son portati dalla ferrovia ogni dì a carri pieni in paesi stranieri. Già il Maffei accennava nel 1730 alle olive da mangiare, *delle quali fin Parigi annualmente si provvede;* e s'accendeva il valent'uomo di fierissimo sdegno perchè in città v'erano settanta osterie aperte, *finchè vi saranno le quali regnerà sempre il vizio in cambio dell'arti.*

Il vin di Verona! Sentite Cassiodoro come, al tempo di Atalarico, scriveva al Magistrato delle contribuzioni, sollecitandolo a mandar vino veronese alla mensa reale: " Questo è puro, singolar per sapore, regio per colore; talchè o nei suoi fonti tu possa creder tinta la porpora o dalla porpora spremuto il liquore. La sua dolcezza si sente con incredibile soavità... Mosto invernale, freddo sangue dell'uve, liquor sanguigno, porpora bevibile, violato nettare!... Non si percuota ingiuriosamente con calci l'uva, ma si tratti come alla sua nobiltà si conviene. „ E Cassiodoro continua insegnando quali avvertenze giova seguire nel manipolare i vini di codesto paese, i quali riescono migliori dei greci, sebbene usino colà profumarli di aromi e condirli con *marine mischianze*. Insomma il vino rosso pare nato dalle rose, il bianco dai gigli; *perciò*, conclude il poetico dispaccio, *sia prontissima la requisizione di entrambi*. Ma si può risalire oltre il Ministro ostrogoto. Marziale associa il ricordo della bevanda rubiconda con quello del dotto Catullo. Plinio rammenta che Virgilio anteponeva a cosiffatti vini il solo Falerno; Strabone, per indicare costì l'abbondanza del liquore di Bacco, cita le botti grandi quanto le case; e già Polibio avvertiva che in cotali paesi non occorreva contrattare con l'oste, giacchè per la miseria di mezzo asse si beveva, si mangiava e s'alloggiava.

Della grandezza romana di Verona non rimane soltanto a testimonio l'anfiteatro, rimangono, oltre a molti monumenti artistici minori ed a resti non artistici, il teatro e tre porte: quella dei Borsari, che tanto insegnò agli architetti del rinascimento ed allo stesso Sanmicheli; quella dei Leoni, ch'è doppia, l'una dietro dorica, l'altra innanzi corinzia, e così vicine che, per dirlo con le parole del Serlio, *a fatica può entrare un huomo per misurare le cose, le quali sono ancora in essere;* finalmente l'Arco dei Gavi, di cui i ruderi stanno accatastati ne' corridoi dell'Arena e furono cagione che al-

quanti architetti si lambiccassero il cervello. Andrea Palladio ed il Serlio ne fecero il rilievo in disegni non del tutto uguali fra loro. Già al tempo del Serlio erano scomparsi i frontispizi, di cui ritrovò solo *alcuni vestigi;* nè già egli credeva che il Vitruvio rammentato dall'iscrizione fosse il Vitruvio famoso: *ma sia come esser si voglia, l'arco ha una bella forma.* Il Maffei lamentava che ne rimanesse ben poco, e questo poco sì corroso e guasto *che nulla più si può dirne.* E non di meno a veder nell' Arena i grandi e numerosi massi, ove appaiono ancora sagome, ornati, modiglioni, dentelli, rosoni, iscrizioni, vien voglia di ritentare ciò che fu più volte tentato invano, la ricomposizione dell'Arco antico.

Sotto Teodorico s'alzarono in Verona, come narra Cassiodoro, *palazzi ammirabili,* i quali ora sono scomparsi. Ma si vedono tuttavia in Santa Maria Matricolare, in San Giovanni in Valle, in San Lorenzo, nella chiesetta delle Sante Tosca e Teuteria, nella grotta di San Nazario avanzi di architetture e pitture precedenti al Mille; ed in Santo Stefano si vede il primo esempio del retrocoro aperto; ed in San Giorgio di Valpolicella (famoso luogo di vigne), detto San Giorgio *inganna poltron,* perchè sembra che il cammino si allunghi via via che si sale la lunga erta del colle, si vede un piccolo ciborio degli anni di Re Liutprando, ove leggonsi i nomi di due maestri italiani, i quali danno noia a chi non vuol ritrovare in quell' età altra arte fuori della greca: maestro Orso ed i discepoli suoi Gioventino e Gioviano.

Ma dopo il Mille quanta ricchezza! La badia di San Zenone rammentata da Dante, con il suo chiostro soavemente melanconico, il solenne campanile, la filosofica ruota della Fortuna; il Duomo difeso ai lati della porta dalla *durindarda,* non durlindana, di Orlando e dalla mazza ferrata di Oliviero; il Battistero di San Giovanni in Fonte, Santa Anastasia, San Fermo; poi i monumenti di coloro, che sulla Scala porta-

vano il santo uccello, i palazzi, le torri, le case leggendarie, il ponte delle Navi, parlante in versi così nella sua vasta lapide di marmo greco:

Meraveiar te po letor che miri
La gran magnificencia el nobel quaro
Qual mondo non à paro...
Cansignoro quel che me feci iniri
Mille trecento sentata tri...

Viene il rinascimento. Fra Giocondo, francescano, domenicano o semplice sacerdote che fosse, grande ingegnere ad ogni modo; il Falconetto, d'umor gaio, innamorato delle anticaglie romane; Fra Giovanni, il gentile e paziente intagliatore ed intarsiatore; venti altri grandi, e fra essi Michele de Santo Michele, il quale nome mi fa tornare in mente che dovevamo parlare di un'opera sua.

Pochi architetti seppero come lui esprimere con il proprio stile insieme la grazia e la forza. La grazia, sempre nobile e contegnosa, predomina nella cappella Pellegrini, nel palazzo Bevilacqua, nella chiusura semicircolare innanzi al presbiterio del Duomo di Verona, nel monumento al cardinale Bembo in Sant'Antonio a Padova; la forza nelle Porte di città imponenti, ma alla loro volta, malgrado i fieri bugnati, non prive di venustà, nel castello di Sant'Andrea all'imboccatura del porto del Lido, nel monumento ad Alessandro Contarini ancora in Sant'Antonio a Padova. E talvolta, come in quest'ultimo sepolcro, lo spirito di libertà confina con la licenza; talvolta presiedono invece alla composizione la più ordinata castigatezza, come nel palazzo Pompei, o gl'intendimenti prospettici, come negli atri e nelle logge di quel palazzo Canossa, che contempla dalla riva dell'Adige le bellezze della natura, e l'ingresso alla scala di quel palazzo Grimani, che guarda nel Canal grande le bellezze dell'arte.

Il Sanmicheli non fece solamente le celebri porte nelle mura della città di Verona, di Legnago, di Sebenico, di Zara; fece anche tante porte esterne di palazzi e di case, unico o principale ornamento degli edifici cui danno ingresso, immaginandole ora con sole bugnature massiccie, ora doriche, ora ioniche, ora corinzie o composite, ora simili alla porta sovracarica di sopraornati del tempio corinzio presso Spoleto, e quando vigorose, che pare minaccino, quando gentili, che sembra invitino a entrare. Fra le altre mi piace riprodurre qui appresso alla fig. 20 quella del palazzo Scaligero, adesso della Provincia e della Prefettura: composizione larga e ricca, ora un poco sciupata, essendo sparito dall'alto al tempo dei Francesi liberatori il potente Leone di San Marco, ed essendo stato messo, non è molto, al suo luogo un magro stemma con miseri trofei di bandiere. E mi piace mostrarla per avere occasione di stampare quanto sarebbe contrario al rispetto, che tutti devono all'arte ed alla storia, all'opera notevole ed all'autore insigne, lo strapparla, come qualcuno propone, dal centro della facciata, ove nell'anno 1533 la volle tutta di pietra il pretore Giovanni Delfino. Certo, non ne disperderebbero i pezzi, alla maniera che i nostri nonni fecero dell'Arco de' Gavi, ma, incastrata altrove, la porta da viva che è diventerebbe una mummia o una larva.

Al giorno d'oggi si dimostra (e lo vedrete più innanzi in un altro capitolo) che ingegnere ed architetto sono due cose diverse. Ne' tempi passati succedeva proprio il contrario: bellezza e scienza andavano d'accordo. Il merito era della bellezza, che seguiva la sua via diritta e ben tracciata; ed era anche della scienza, che si contentava di essere semplice, chiara, limitata agli effettivi bisogni della pratica. Michele di San Michele non solamente fu ingegnere civile, ma valoroso ingegner militare, benchè abbiano disputato tanti pro e contro su questo punto, se inventasse

lui con il suo primo bastione delle Maddalene, ove sotto il Leone alato si legge la data del 1527, il modo, nuovo allora, di fortificare a baluardi angolari. Poche letture sono più istruttive in queste materie e piacevoli delle sue rela-

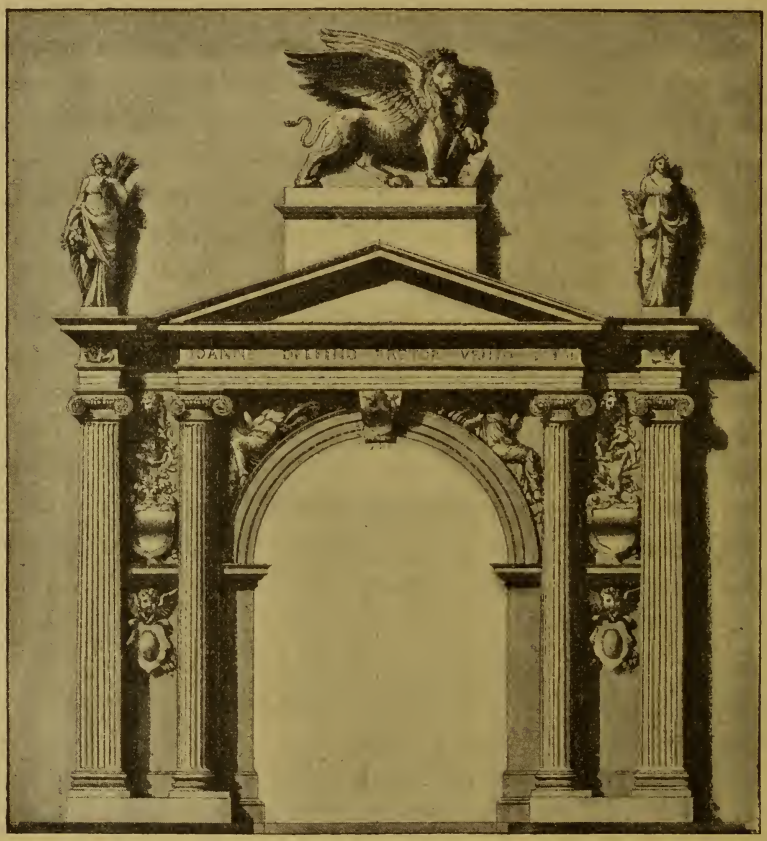

Fig. 20.

zioni al Consiglio dei X, al Provveditor generale *de mar*, al Provveditor generale *de terra ferma*, al serenissimo principe, giacchè egli nel 1528 fu eletto dal Senato con 167 sì, 34 no e dieci astensioni, cioè voti *non sinceri*, ingegnere *sopra li bastioni et fabriche delle terre et lochi nostri*, lodandone ampiamente la pratica e la virtù. Aveva 120 ducati

l'anno, aumentati nel 1535 a 300; però lo mandano, oltre che nella vicina terra ferma, anche in Dalmazia, a Corfù, nell'isola di Candia.

Tra l'ingegner militare e lo strategico sbuca fuori l'artista. Nel riferire sulle fortificazioni di Verona descrive la città rispetto alla sua difesa, ma tocca della infinità di case e di giardini sui colli, *che fa a veder un belissimo sito...; et vi è ancho all'incontro il monte di San Lunardo, qual tuto vestito de olive, vigne et de ogni sorta de fruti si dimostra tuto alegro verso la città da quella banda.* Poi immagina un canale, che unisse l'Adige con il lago di Garda, per adacquare una parte della campagna veronese e farvi risalire un'armata *de fuste del arsenal,* o piccole galee con un albero.

Al proposito di Vicenza dice questo motto: *Il tempo è padre della vittoria;* e intende guadagnar tempo, tirando dentro nelle fortificazioni il monte Berico, e preparando, al bisogno, lo straripamento artificiale dei tre fiumi vicini per allagare il piano ed affogare i nemici.

Vuole alzare un castello in Padova, città murata, ma un castello non grande, chè *a mio giuditio è una mala cosa quando quelli che stanno a guardia di una città habbiano speranza di potersi ritirar in un castello, abbandonando le mure dove doveriano fare le sue fationi.* Nè lo trattiene il pericolo di perdere per tradimento il castello, benchè egli sappia che certi principi, confidando troppo sui castelli, perdettero castelli, città e Stato; *ma Vostra Sublimità,* scrive al Doge, *non è simile ad altri signori, che moreno et pono esser mandati fora di casa sua, et se voleno ritornare gli bisogna far gente forestiera, perchè lei per la benignità di Iddio non muore mai,* tanto la Repubblica appariva incrollabile e il Doge un simbolo.

Si trattava ancora della sicurezza di Padova. Un certo gentiluomo da Lion aveva messo in vista alcuni gravi pericoli di sorprese in qualche parte delle mura; ed il Prov-

veditore di terraferma aveva ordinato al Sanmicheli di udir le ragioni del gentiluomo e di riferirgli ogni cosa. Costui affermava che tre uomini potevano di notte alzare le saracinesche del Portello Vecchio, poi far passare una quantità di zattere cariche di botti, alcune piene di spade, corsaletti, morioni e archibugi, altre piene di polvere, altre di pane; e mille uomini, entrati alla chetichella e senz' armi fra le mura, aprir le botti, armarsi e impadronirsi della città. *Veramente, signor clarissimo,* soggiunge Michele, *mi vergogno a ripetere queste cose.* Ancora supponeva il gentiluomo che tre uomini, calandosi giù dal bastione Buovo, con pali di ferro potessero silenziosamente praticare notte tempo in quattro ore una rottura nel muraglione grosso dai 25 ai 30 piedi, la quale desse tacito passaggio ad un migliaio di combattenti. *Veramente l' è una chimera overo insonnio,* nota Michele impazientito; *l'è il suo vano pensiero chel straporta a dir quello che lui non sa, et che non intende.* Figuriamoci l'ingegnere della Repubblica, di mente così pratica e chiara, condannato ad ascoltare le buaggini del gentiluomo, se non doveva scoppiar di dispetto.

Si capisce che alla Signoria premesse più che ogni altra cosa la difesa della dominante. Al Consiglio dei X il Sanmicheli dichiara che Venezia è *quasi inexpugnabile,* così dalla parte di mare come dalla banda di terra. Una delle cagioni di tanta sicurezza era nelle paludi. Quanto tempo, in fatti, starebbero gli assalitori *alla fresca* in codeste arie la notte, *che senza botta de spada non fussero spazzati?* E poi, se *la forza de li exerciti è l'ordinanza,* come sentenzia Michele, qui dove mai potrebbero stare in ordinanza, *che le femene et li puti non li rompesseno con li coppi per le calle strette dall'altezza delle case; e chi è colui che potesse passar senza periculo de la morte, maximamente quando se rompessero 10 o 12 ponti?* Ad ogni modo, rispettando le paludi lontane, importava che l'aria della città non si facesse malsana, come

a Mazorbo e a Torcello. Al quale fine bisognava impedire che la laguna s'interrasse, o *per meglio dir* (vedete precisione del Sanmicheli) *fare che l'atterrar se vadi differendo quanto più se possi;* e quindi loda il *divertir* di tutti i fiumi, acciocchè sbocchino in mare, ma sopra tutto raccomanda di *tenir cavado con la zappa et badil, chè li altri ingegni sono chimere.* E qui un'altra sentenza pratica, la quale avrebbe potuto essere ricordata dalla commissione che, eletta due anni addietro da tre Ministri e dal Comune, stampò intorno al risanamento di Venezia una lunga ed eccellente relazione: *La zappa et badil è la vita di queste paludi.*

Del resto, anche nel 1534 facevano come adesso: *Con licentia ognuno a suo piacer buta le scovaze et ogni immonditia in canale; nè li è chi li dica parola a chi le buta.* Perciò Michele propone nuove pene, e mette innanzi questa idea: che ogni proprietario sia obbligato di far scavare ogni due anni metà del canale innanzi alla propria casa, senza che i proprietari delle altre case, le quali non guardano canali, rimangano esonerati dal contribuire alle spese. Ma un'altra idea mette innanzi molto singolare, e lo fa colla solita schiettezza e prudenza in faccia al Consiglio dei X. *Io non posso restar, Ex.mi Signori, che io non li dica uno mio pensier, del qual sel serà oltra la mia commissione quelle me perdonino.* Ricorda come tutti i principi del mondo s'affatichino a far soldati per via di soldo o di leva, e come fosse reputato fortissimo lo Stato del conte di Urbino per le sue milizie requisite, e perchè soleva *vederle spesso cum l'occhio come le se esercita.* E non di meno il Sanmicheli si astiene dal proporre alla Signoria che faccia in Venezia coscrizioni ed arruolamenti; *ma voria ben con un ordine piacevole et da solazo far questo effetto medemo.* Vorrebbe che gl'innumerevoli burchi e burchielli, destinati a caricare il fango scavato dai canali e scaricarlo lontano, fossero fatti in modo, che vi si potessero accomodare i trasti per vo-

gare, alla guisa di palischermi; ed ogni anno fare con quelli due o tre regate, cui prendessero parte ora queste Contrade della città ora quelle, ora queste ora quelle Arti o Fraglie, con grossi premi, grandi feste e la presenza solenne della Signoria. Da tali regate l' ingegnere della Repubblica si aspettava buonissimi effetti. Innanzi tutto lo spavento dei nemici nel vedere così gran numero di navigli piccoli pronti ad armarsi, e nel sapere che ad un suon di trombetta risponderebbero cinque o seimila uomini da remo, capaci di montare sulle galee. Poi tutti i capi delle Contrade e delle Arti s' ingegnerebbero di scegliere gli uomini migliori, e questi si sforzerebbero di addestrarsi alle gare. Finalmente la Signoria avrebbe occasione di vederli uno ad uno.

Quando si tratta di difender Venezia l'ingegnere non fa complimenti. Mostra che all' imbocco detto dei Due Castelli un' armata nemica avrebbe aperta la strada, sicchè molte galee potrebbero cacciarsi a un tratto in laguna sino alla Piazza di San Marco ed occupare l'arsenale e pigliare San Giorgio. Ma Venezia va difesa più lontano. Bisogna mantenere Padova e Treviso, che si possono reputare contrade o sestieri di Venezia; e se Michele combatte la proposta di fortificare Chioggia, circondandola di mura, lo fa per una idea d' alta psicologia politica. Confronta le attitudini dei Veneziani *che stanno di dì et de notte in barca,* con quelle degli *homini nasciuti in terra ferma, che mai non sono stati in queste lagune,* ai quali pare *venir in un mondo nuovo vedendo cielo et aqua, et come fussero serrati in Chioza, vedendo da tutte le bande esser aperta, tremariano come foglie.* Perciò appunto bisogna lasciarla aperta a vantaggio dei difensori e a danno degli assalitori; anzi, alzando solo una fortezza di mura alla bocca del porto, si scavi lungo la terra ferma un canale assai largo e senza ponti, per mettere *Chioza atorno atorno in isola: et a questo modo Chioza, che è membro di questa città, saria simile al suo corpo.*

Il primo giorno del marzo 1543 il Consiglio dei X delibera che Chioggia sia verso terra fortificata *per via de cavation et non de muraglie nè de spalti, sicome aricorda maestro Michiel inzegner.*

Quanta diversità fra la scienza militare de' giorni nostri, così difficile, così intricata, così arida, e la scienza militare d'allora, tutta evidenza e buon senso! Già erano scomparsi i castelli merlati dei trovatori e delle bionde dame, già l'arma bianca e le armature scintillanti non apparivano altro che tenaci tradizioni, di cui ogni dì svaniva qualcosa in faccia alle bombarde, alle colubrine, ai cannoni, agli archibugi; l'artiglieria diventava più maneggevole, e l'arte di fortificare come quella di condurre gli eserciti aveva mutato faccia. Eppure l'ingegneria militare s'accoppiava tuttavia alla bellezza: le porte di Verona, il castello di Sant'Andrea sono le più forti difese che si potessero allora pensare e insieme nobilissime opere d'architettura artistica. Oggi all'incontro l'ingegneria militare sciupa con le sue, non so se dire barbare o troppo sapienti costruzioni, persino le bellezze della natura.

Quando l'arte si scinde dalla scienza, quando scienza, arte e pratica si sparpagliano in tanti rami diversi, la potente unità di un'opera diventa forse impossibile. Certo, non bisogna scoraggirsi. Speriamo pure che l'architettura emuli in avvenire le nostre passate glorie; ma intanto badiamo sopra tutto a conservarle codeste nostre glorie passate: al quale fine, per tornare all'interrotto discorso, giova efficacemente la sentenza del Tribunale di Verona, confermata dalla Corte d'Appello.

La novità sua consiste in questo, che afferma il valore legislativo dei regolamenti edilizi municipali debitamente sanzionati, ed applica gli articoli di questi, non restrittivamente, ma con vero spirito di civiltà, giudicando che le

opere importanti per l'arte e per la storia debbano soggiacere ad una specie di servitù pubblica. Fu all'incontro una legge Leopoldina quella che salvò in Siena le *Campanelle del Magnifico,* delle quali abbiamo toccato alla pagina 82 di questo volume. Fu il Diritto Romano quello che salvò l'anno 1865 in Genova il dipinto del Piola, infisso nel muro di una casa in via degli Orefici, che la Congregazione degli Orefici voleva staccare e vendere, ma che la Corte di Appello giudicò secondo l'antica giurisprudenza dovesse rimanere al suo posto come pregevole opera d'artista ligure, come cosa monumentale, sulla quale il pubblico aveva acquistato oramai il diritto di godimento.

In fondo, se non c'è proprio speranza che Senato e Camera si mettano presto d'accordo in una legge sui monumenti e sulle opere d'arte, il Ministro ha ragione di sollecitare i Municipi perchè inseriscano nei loro regolamenti edilizi alcuni articoli energici su questa materia sino ad ora tanto trascurata e, quasi direi, disprezzata. Già il regolamento di Roma, sanzionato nel 1887, provvede largamente a un così fatto bisogno. Inibizione assoluta di introdurre negli edifici dichiarati importanti per l'arte e per la storia qualunque variazione, persino *di cornici od altre membrature architettoniche, di tinteggiature, ecc.*; e tali disposizioni non solamente applicabili ai prospetti esterni, ma altresì *agli interni ed ai cortili ed adiacenze, qualora anche nell'interno dei fabbricati esistano i richiamati caratteri artistici e storici.*

A Firenze il regolamento per la Polizia municipale, che fu reso esecutorio dal Governo nel 1882, non ha traccia di commissioni edilizie o d'ornato; ed è cosa notevole, perchè appunto Firenze è la città dove, per virtù del buon gusto pubblico e delle savie tradizioni artistiche, sono minori che in qualunque altro luogo d'Italia le brutture o licenze architettoniche. Ma gli articoli relativi alle opere vecchie rie-

scono all'opposto severissimi. Vietato di rimuovere o spostare oggetti d'arte *di qualsisia genere* infissi sopra le fronti delle case o dei palazzi, oppure stemmi, iscrizioni ed altre memorie. Autorità nel Municipio di provvedere a spese del proprietario al restauro di edifici *che sieno giudicati monumenti d'arte e che minaccino di deperire,* e facoltà, quando il proprietario faccia formale opposizione, di ricorrere alle disposizioni contenute nel Capitolo V, Titolo 2 della legge del 25 giugno 1865 sulle espropriazioni per causa di pubblica utilità.

Pisa, Siena ed alcune altre città di grande importanza artistica mancano fino ad oggi d'ogni regolamento edilizio; altre, come Venezia, avendolo incompleto e disadatto, pensano finalmente a correggerlo. Ma, se i criteri del Tribunale di Verona e della Corte d'Appello di Venezia dovessero, come speriamo, prevalere, quasi tutti i regolamenti municipali basterebbero a salvare i monumenti artistici e storici. Tutti stabiliscono l'obbligo nei proprietari di chiedere al Comune la licenza di fabbricare o di modificare in qualunque modo i prospetti delle loro case, e tutti, più o meno, stabiliscono il diritto nell'autorità comunale di impedire le opere non decorose e non rispondenti alle regole dell'arte. Guardiamo, per esempio, il regolamento edilizio di Milano, che è recente, del 1889, ma fu compilato con molto scarsa preoccupazione archeologica. Il sindaco dà le licenze e fa sospendere *quando è il caso* i lavori privati, dopo consultata la commissione igienico-edilizia, alla quale spetta di dar parere, fra le altre cose, su quanto può importare al pubblico decoro, *anche in riguardo agli interessi dell'arte e dell'archeologia;* nè si possono eseguire senza licenza sulle facciate delle case e su altri muri delle medesime esposti alla pubblica vista dipinture figurative ed ornamentali di qualunque genere, *o restaurare quelle già esistenti.*

È appunto il caso di Verona. Ed anche a Milano i savi giudici ragionerebbero così: — Se la indicata ultima disposizione riguarda anche gli edifici moderni di nessuna importanza artistica o storica, quanto più deve intendersi riferita agli edifici monumentali! Se la detta disposizione è applicabile anche alle pitture figurative o solo ornamentali (il regolamento di Verona non dice altro che *figurative*), quanto più deve intendersi efficace per le opere di marmo, di pietra, di terracotta, per quelle insomma che formano, non la sola superficie esterna, ma l' essenza decorativa e l'organismo dell'architettura! — Poi: — Se la commissione igienico-edilizia è chiamata a dar voti pure in cose relative *agli interessi dell' arte e dell' archeologia*, vuol dire che il Comune intende applicare anche agli edifici artistici ed archeologici il proprio regolamento edilizio. — E finalmente: — Se la sentenza di Verona, rammentando la ricchezza monumentale di quella città, deduce che ogni singolo monumento è per essa cagione *di onore e di lustro*, per Milano si può argomentare all' incontro, che tanto più ogni singolo monumento, anche di secondaria importanza, acquista diritto alla protezione delle leggi e dei magistrati, quanto meno la città è, relativamente, ricca di monumenti.

E così la controversia sulle finestrucole del Sanmicheli, posta umilmente qui tra le *questioncelle architettoniche*, s' è andata ingrandendo per merito della caparbietà del cavalier trentino, sino a diventare, finchè manchi una legge, il più sicuro argomento di salvezza per i monumenti italiani.

INSEGNAMENTO E PROFESSIONE.

I.

PITTURA E SCULTURA NEGLI ISTITUTI DI BELLE ARTI.

Chi ci sa dire quante autorevoli commissioni si sieno lambiccate il cervello intorno al grave argomento; quanti disegni di statuti accademici e di regolamenti nuovi sieno pullulati dalle fervide fantasie dei riformatori? Trentatre anni addietro la questione accademica era già stata discussa tanto che pareva matura, anzi fradicia.

A guardarla così all'ingrosso, questa materia sembra delle più lisce: ci si getta ad una conclusione con l'animo sereno e con la mente tranquilla. Per le Accademie stanno i retrogradi; contro le Accademie stanno i progressisti. Libero insegnamento ci vuole: libertà al genio dell'uomo. Poi, un po' di calma, e ragioniamo stretto. Le Accademie (chi lo può negare?) sorsero appunto quando l'arte decadeva, e ne aiutarono la decadenza. Giotto, Donatello, Tiziano, Michelangelo, Raffaello, Leonardo non furono (chi può dire il contrario?) scolari di nessuna Accademia. Gettiamo dunque giù, in nome di Dio, le Accademie, gli Istituti di belle arti e riavremo gli artisti sublimi. Prima regola del tre.

Un'altra regola del tre fu quella di Cesare Correnti ministro, quando diceva: I Comuni d'Italia fecero grande l'arte nel medio evo, ritorniamola ai Comuni, la riavremo grande.

Se questa seconda fu il fondamento di un progetto di legge, che formava parte dei famosi *Provvedimenti finanziari* mandati a rotoli dalla Camera nel 1870, la prima, più fortunata, fu il *considerando* di un decreto realmente pubblicato dal Ricasoli e dal Ridolfi nel 1860, con cui si rinnovava l'Accademia fiorentina sulle basi del libero insegnamento, il quale *considerando* diceva: " Considerando che nell'epoca più gloriosa per le Arti l'insegnamento libero produsse i più grandi artisti che la storia rammenti; considerando che il miglior modo di ottener simili effetti sembra che sia l'accostarsi, per quanto le mutate condizioni del tempo lo consentono, a quella maniera d'insegnamento: decreta, ecc. ecc. „

Lo Scialoia parve da principio il più fortunato; ma poi fu certamente il più disgraziato fra tutti. Aveva toccato il cielo con le dita. La Giunta superiore per le belle arti, di cui erano membri, in mezzo ad altri illustri uomini, i due più grandi poeti italiani d'allora, l'Aleardi ed il Prati, ed era presidente un altro poeta, Giulio Carcano, aveva faticato da un pezzo intorno al disegno di un riordinamento accademico, e, sotto lo Scialoia, l'aveva condotto all'ultima perfezione. Era dunque serbata a questo Ministro la bella gloria di preparare all'arte il suo nuovo e splendido destino.

Sconvolgere a un tratto tutte le Accademie reali d'Italia parve, anche per il fine di un tanto bene, un pochetto troppo; ci si contentò di cominciare da due delle principali: quella di Roma e quella di Firenze. Ma bisognava che, prima della definitiva pubblicazione dei decreti, le Accademie non ne sapessero nulla; poichè i pregiudizi e gl'interessi dei vecchi accademici, e il chiasso che avrebbero fatto, e le discussioni che ne sarebbero necessariamente seguite non potevano non mettere impaccio alla buona attuazione delle riforme. Pubblicati i decreti, non ci sarebbe più stato luogo a fiatare. Segretezza prima e fermezza poi: ecco le

due virtù che conveniva mettere in pratica. L'Accademia di San Luca si lagnò in fatti nella sua *Protesta* stampata, che il tiro le sia stato fatto *dietro le spalle;* e quella di Firenze disse ne' suoi *Atti* che il fulmine scoppiò a ciel sereno. Il decreto del 9 ottobre 1873 riguardante la prima e il decreto del 3 novembre riguardante la seconda Accademia vennero pubblicati insieme il dì 24 dello stesso novembre nella *Gazzetta Ufficiale*. Pareva che si potesse dire: Chi ha avuto ha avuto. Fu il contrario.

Gli Accademici di San Luca si riunirono tre giorni dopo in generale adunanza, presenti ventotto professori, tra i quali un prussiano, il Wolff, un bavarese, il Riedel, un francese, l'Hebert, un americano, il Rogers. Deliberarono di rispondere al Ministro le cose seguenti: che, quando l'Accademia fu fondata nel 1577 dal pittore Girolamo Muziano, Gregorio XIII la dichiarò *perpetuamente padrona* delle sue possidenze e delle sue leggi; che questo diritto fu rispettato da Napoleone I e da tutti i Papi; che, tranquilla per tre secoli sotto un Governo detto assoluto, invocava ora l'articolo 29 e l'articolo 32 dello Statuto del Regno d'Italia, cioè la inviolabilità della proprietà e il diritto di riunirsi pacificamente senz'armi; che se il Governo voleva fondare delle nuove scuole di belle arti era padrone di farlo, ma non poteva battezzarle col nome di San Luca, nè dare ad esse la biblioteca e la pinacoteca dell'Accademia; che l'Accademia, insomma, " non riconosceva il diritto in alcuno d'imporle uno statuto senza la sua volontà o senza almeno il suo preciso consenso ".

Dall'altro canto l'Accademia fiorentina non istava quieta. Letto in generale tornata il nuovo statuto, l'Ussi, il Pollastrini, il Gordigiani, il Cassioli, l'Ademollo, il Bellucci, il Benassai, il Cambi, il Rivalta, il Falcini, il Francolini, il Poggi, il De Fabris, artisti illustri, giovani e vecchi, di scuola e di ingegno differentissimi, e quattordici altri in-

sieme, dichiararono tutti che l'Accademia " si riservava di manifestare le sue conclusioni sulla convenienza di accettare il nuovo statuto senza offesa della propria indipendenza e del proprio decoro „. Il Ministro fece rispondere che dal canto suo si riservava di " prendere i provvedimenti più efficaci a tener salda l'autorità del Governo ed a mandare in esecuzione i suoi decreti „. La virtù della segretezza non essendo bastata, ecco venire in campo quella della fermezza; ma l'Accademia, rinforzata col Duprè per la scultura, con Cesare Mussini per la pittura e con Vincenzo Micheli per l'architettura, protestò di *respingere le parole ed il modo imperioso* della lettera ministeriale, che il Collegio stimava offendere la propria dignità. Frattanto una commissione aveva steso il rapporto sul nuovo statuto, il quale non ebbe che una sola lode in uno solo dei suoi settantuno articoli da uno solo dei presenti. Il rapporto, approvato all'unanimità, è di una schiettezza ruvida. Dice che nello statuto ministeriale non mancano contraddizioni, derivanti dalla *insipienza artistica dei redattori;* che talune prescrizioni *si presterebbero alla ilarità, se alla ilarità fosse conveniente abbandonarsi in cosa di sì grave momento;* che la Giunta superiore di belle arti si compone di uomini, una buona parte dei quali *in cose d'arte non ha competenza,* per modo che gli artisti chiamati a far parte di quella Giunta si vedono *sopraffatti da orazioni rettoriche;* che il nuovo metodo d'insegnamento è *improprio, insufficiente, inapplicabile.* Il poco grazioso rapporto fu spedito a Roma l'ultimo dì dell'anno 1873.

Pochi giorni dopo un venerando accademico di San Luca stampava a Roma un suo *Discorso artistico,* nel quale lo statuto nuovo era chiamato *informe aborto e guazzabuglio dell'antico.* " E si trova — soggiungeva — si trova nel Regno d'Italia un Ministro che, lasciatosi adescare da lustre e da insinuazioni, non si trattiene dall'accingersi ad opera così barbara e nemica d'ogni vero progresso delle arti? „

Conchiudeva, scagliandosi contro la *barbarie e la prepotenza mascherate col manto della civiltà.*

Ma il Ministro non badò a proteste, a discorsi, a rapporti; aperse con il nuovo sistema il concorso per le nuove cattedre; mise in disponibilità alcuni impiegati; ad altri diminuì lo stipendio; chiuse le scuole per un mese; provocò le dimissioni di un professore amatissimo dagli allievi e dotto e prudente, il De Fabris; nominò un commissario governativo che introducesse per forza a Firenze il nuovo statuto ed il nuovo regolamento. In fretta e in furia i nuovi professori a Firenze ed a Roma vennero eletti, e chiamati subito a cominciare il loro insegnamento. Pareva insomma che la fermezza del Ministro trionfasse. Quand'ecco il Consiglio di Stato dà torto al Ministro e ragione all'Accademia di San Luca; sicchè l'Accademia restò quale era, e il Ministro, poche settimane dopo avere dato un decreto, si vide obbligato a cassarlo.

Ma per Firenze i diritti legali parevano poca cosa, e il Ministro poteva avere fiducia di vincerli; se non che il sindaco non dormiva, i senatori e i deputati fiorentini si dimenavano, i consiglieri del Comune e della Provincia gridavano a squarciagola. Il dì 19 del 1874 il Consiglio provinciale prese alla unanimità la deliberazione di incaricare il suo presidente che facesse, d'accordo col sindaco, le opportune pratiche presso il Ministro, affinchè il nuovo statuto *conservasse il buon indirizzo dato fino ad ora agli studi, e non li disgiungesse dal Corpo dell'Accademia delle Belle Arti, a cui si devono i frutti che ha dato fin qui tale ramo d'insegnamento.* L'opposizione non veniva dunque soltanto dai professori e degli accademici, che, come gente sospetta, erano stati sempre lasciati in disparte; ma veniva anche dai cittadini culti, dagli amministratori, dai posapiano. La fermezza del Ministro era agli estremi; cedette; mandò il senatore Tabarrini a trattare con il De Fabris, presidente

del Collegio degli accademici, acciocchè l'uno e l'altro d'accordo redigessero le modificazioni a quegli articoli del nuovo statuto, che non erano andati a genio alla tenace Accademia. Anche per Firenze si ricominciò dunque da capo.

Questa è del resto, dal più al meno, la storia di tutti i tentativi di riforme accademiche. Mi rammento quando il Governo austriaco nel 1857, intronato dalle infinitissime censure degli artisti contro le due Accademie di Venezia e di Milano, le quali erano accusate al solito di sviare, anzi di uccidere l'arte, e sperando compiere, negl'imbrogli in cui stava, una cosa gradita alla sua provincia italiana, accennò di volerle entrambi abolire; ma tanto fu il clamore di tutti contro l'abolizione, compresi gli artisti, che il Governo straniero non s'attentò a far più nulla. Mi rammento quando l'imperatore Napoleone decretò nel 1863 il riordinamento della Scuola speciale di belle arti in Parigi, sulla quale il sarcasmo parigino scagliava da un pezzo le più acute frecciate. E l'Accademia ricorse al Consiglio di Stato, e, meno fortunata di quella di San Luca, si fece dar torto; ma inviò una petizione alla Camera alta, ove, eloquentemente difesa dal Beulé, dal Vitet e da altra brava gente, finì per trionfare, e Napoleone III, sebbene avesse come lo Scialoia giurato di star duro, cassò da sè stesso il decreto. Ma il più curioso in tutta questa faccenda fu che gli scolari, i quali avevano prima invocato ad alte grida le riforme, ottenute che le ebbero, andarono nelle scuole dei nuovi professori a tempestare e a fischiare; sicchè il Viollet-le-Duc, per esempio, il più grande scrittore francese di storia dell'architettura e architetto rispettabile, insultato non solo nell'aula, ma anche nelle vie, dovette dopo qualche giorno dare in fretta la propria rinunzia.

Le ragioni di questi fatti ci pare che sieno tre. La prima sta nella natura dell'uomo, sempre malcontento delle cose che possiede, e sempre sperante di migliorare mutandole e

rimutandole; la seconda nella natura della materia, poco adatta alla vera giustezza dei ragionamenti e, in parte, al vero rigore della esperienza; la terza (e questa vale solo per noi) negli errori grossolani, di cui sono pieni zeppi gli statuti nuovi, ancora vigenti negli Istituti di Roma e di Firenze, anzi via via estesi agli Istituti di Bologna, di Parma, di Modena, di Venezia, di Palermo e, non in tutto, ma in buona parte, anche a quello di Milano.

Gli artisti anche grandi sono, salvo le molte eccezioni, assuefatti a sentire più che a ragionare. Lottanti da soli con le difficoltà delle proprie opere, di cui s'inebbriano; intenti a estrinsecare inconsciamente il proprio individuo; ristretti in una cerchia angusta di cognizioni pratiche e di occupazioni sociali, hanno nell'anima e nelle manifestazioni esteriori qualcosa della rapida e ombrosa schiettezza del fanciullo, mitigata dal desiderio di mostrarsi uomini. Non è vero che sieno invidiosi; ma sentono acutamente i morsi della emulazione. Solitari spesso, hanno il bisogno della libertà, della quale poi non sanno che cosa fare. Dalla libertà saltano alla licenza, che li stanca subito e gl'impaurisce. Apprezzano poco gli artisti perchè sono artisti, e gli altri uomini perchè non sono artisti. Rompono le cose per vedere come son fatte. Vorrebbero spezzare così le Accademie; ma quando capiscono che ai vecchi Istituti bisogna pure sostituirne de' nuovi s' irritano, e vorrebbero spezzare appena nati anche questi. Poi hanno molto spirito di cavalleria. Quando sentono gli uomini, che sono stati loro maestri o condiscepoli, dolersi di venire offesi o di perdere il pane a cagione delle novità, allora si commuovono e, per sentimento, diventano conservatori.

Dicevo che la materia, in pro della quale gl'Istituti di insegnamento vorrebbero operare, è delle più incerte. L'arte nella società civile va soggetta a tante influenze diverse; la sua vita, la sua grandezza, la sua decadenza derivano

da tante cagioni varie, le quali se non isfuggono all'esame, sfuggono per altro al giusto calcolo della loro energia comparativa; il frutto degli ammaestramenti guidanti all'arte dipende da così differenti casi individuali, che bisogna essere ben guardinghi nell'accettare per essa le conclusioni della filosofia della storia (studio sempre pieno di inganni) e le indicazioni di una esperienza, in cui le basi e le circostanze non possono mai essere determinate con isperimentale giustezza. E pure in pochi argomenti come in questo accade di udire le spiccie ragioni, di cui ho in principio riferiti due esempi officiali.

La storia, sapientissima guida, è non di rado una grande sviatrice. Dire, per esempio, che la eccellenza dell'arte nel medio evo e nel risorgimento venne dalle *botteghe* è un cavarsela sbrigativamente; ma i non ignoranti sanno che derivò invece da un insieme di cause materiali, morali e intellettuali, che non si potrà mai rinnovare artificiosamente. La via più cauta mi sembra dunque questa: ricercare quali possano essere i modi migliori per aiutare l'arte d'oggi in quel tantinino che pur si può, lasciando in pace la storia.

Ma, insomma, era egli prezzo dell'opera che il Governo facesse mostra prima di tanta prudenza, poi di tanta tenacità e finalmente di tanta arrendevolezza? I nuovi statuti, ancora intatti in sei fra i dieci maggiori Istituti d'insegnamento artistico italiani, migliorano proprio e radicalmente il vecchio ordinamento accademico?

Le tre riforme essenziali consistono nell'avere quasi tolta al Consiglio o Collegio accademico ogni ingerenza nelle scuole; nell'avere abolito gl'insegnamenti superiori interni e regolari di statuaria e di pittura; nell'avere collegato insieme tutte le varie materie, obbligando gli alunni a studiarle in un corso *preparatorio*, poi in un corso *comune*. Giova rammentare che l'Istituto di Roma, dopo le fortunate

proteste dell'Accademia di San Luca, restò senza il nome dell'evangelista pittore, come rimase senza Collegio accademico, e che la seconda disposizione si trovava già in atto a Firenze sino da quando l'Italia era in pillole, avendo il Granduca, per amore anch'esso della libertà d'insegnamento, abolite nel 1858 appunto le scuole superiori di pittura e di statuaria.

Quasi tutte le Accademie d'Italia avevano da un pezzo un Consiglio o Collegio, che si compieva da sè stesso, e ch'era formato dai professori insegnanti, più un dato numero di artisti o intelligenti dell'arte, il quale soverchiava quasi sempre quello dei maestri, aventi un legame di colleganza tra loro e di dipendenza dal Governo. I Consigli così composti provvedevano, secondo le norme degli statuti e dei regolamenti, alle scuole; proponevano i nomi dei nuovi professori al Ministro; rispondevano ad esso, ai Municipi, ai Corpi morali, se interrogati nelle occorrenze dell'arte. Le cose vanno adesso altrimenti. Prima il Consiglio era uno solo, con un solo presidente ed un solo segretario, e pareva che bastasse; oggi invece accanto al Consiglio accademico v'è il Consiglio dei professori, il quale si distingue in Consiglio ordinario ed in Consiglio straordinario. Il Consiglio accademico ha il suo presidente ed il suo segretario; le scuole hanno il loro direttore ed un altro segretario. Bella semplicità!

E gli ordinamenti di vent'anni fa non erano soltanto più semplici, erano senza confronto più liberali. Siamo riesciti, in grazia degli statuti e dei regolamenti, alla vera e propria scuola officiale dell'arte, credendo in buona fede di fare il contrario.

La strada è sbagliata. Bisogna mettere le redini dell'arte più schiettamente, più fiduciosamente nelle mani degli artisti. Vero è che i Collegi accademici, i quali non si rinnovano periodicamente e si compiono via via da sè stessi,

riescono quasi sempre gretti e non di rado retrivi. Ma contro questi brutti peccati il rimedio non è poi troppo difficile. Il lettore mi faccia la cortesia di attendere alle seguenti parole: " Le arti ed i cultori di esse hanno assolutamente bisogno di un centro, intorno a cui rannodarsi. Il medio evo ed il risorgimento ebbero le così dette Scuole o Confraternite o Consorterie di artefici; e adesso ancora il fare comunanza robusta può essere occasione di beni nuovi. Ma se un centro artistico è al giorno d'oggi un bisogno, è certo però che le Accademie vi suppliscono in guisa troppo incompiuta e timida, non già per colpa degli uomini che le compongono, bensì a cagione degli ordinamenti su cui s'appoggiano. V'è un riparo, tutto nuovo: il Consiglio accademico eletto liberamente dagli artisti. L'Accademia nascerebbe allora dagli artisti, potrebbe essere innovata dagli artisti, e diventerebbe la vera, schietta, forte espressione delle opinioni, dei desiderii degli artisti. E col mezzo dei loro rappresentanti gli artisti avrebbero inoltre il modo di censurare i maestri insegnanti, nominarli di mano in mano che restano vuote le cattedre, fare in modo, occorrendo, che fossero rimossi. „

Queste parole rivoluzionarie indovinate un po' da che diavoli di anarchici sono venute fuori. Da un Consiglio accademico, all'unanimità, più di trent'anni addietro. E il rapporto continuava così: " Insomma questo dell'Accademia non deve più essere un istituto serrato agli altri, privilegiato per noi. Conviene anzi che si possa aprire sempre ed a tutti, contentandoci di ordinare, di concentrare e di far valere le forze del di fuori. In tal modo soltanto l'Accademia potrà avere una vera ed incontrastata efficacia. „ L'Accademia, quella di Brera, l'anno 1861, non s'era fermata alla teoria; aveva pensato all'attuazione pratica della riforma nella seguente maniera: gli accademici eletti fossero il doppio dei professori insegnanti; stessero in carica quattro anni,

uscendo per metà di due in due anni, la prima volta per sorte, le successive per anzianità; venissero eletti liberamente da tutti gli artisti, i quali in uno dei dieci anni precedenti al giorno della elezione generale o parziale avessero esposto un'opera qualsiasi alla pubblica Mostra di belle arti in Milano, che equivale a dire più di un migliaio tra pittori, scultori e architetti, tutti gli artisti lombardi e buona parte dei non lombardi.

Al Ministero cotesta riforma sembrò esorbitante e pericolosa; ma l'Accademia di Brera, picchiando e ripicchiando, ottenne finalmente che il principio elettivo, in più ristretta misura, venisse accolto, e da tredici anni, senza che mai succedesse un guaio o un fastidio, i consiglieri accademici, i quali sono appunto il doppio dei professori, vengono scelti periodicamente e liberissimamente da tutti i soci onorari residenti in Milano: più di centoquaranta elettori fra artisti assestati e anche artisti scapigliati, tutti più o meno conosciuti e valenti.

Il Consiglio, rinnovato a questa maniera, nomina alla sua volta il presidente, il quale riunisce in sè anche gli incarichi di direttore; e per bontà celeste v' è un segretario soltanto. Un sistema cosiffatto, mentre assicura la giusta ingerenza degli artisti estranei all' insegnamento nelle cose accademiche e scolastiche, giova alla semplicità ed all'autorità della direzione. Buono dunque in teoria, s'è manifestato ottimo in pratica; e vorrei vederlo esteso agli altri Istituti italiani, i quali, anche in questa parte, mi sembrano difettosi.

A Firenze, Bologna, Modena, Parma, Venezia subiscono i danni di quel raddoppiamento, di quella confusione di uffici, cui ho dianzi accennato. E poi, che cosa potrebbero mai fare di bene, se facessero qualcosa, i Collegi accademici, così staccati dalle scuole, così cautamente serrati in sè stessi? A Torino ed a Napoli peggio: nessuno vota nei Consigli, salvo i professori insegnanti; ed a Roma e Vene-

zia i cinque o sei professori insegnanti eleggono tra essi cinque o sei il direttore, il quale, dato che se ne trovi uno capace, poichè altro è insegnare, altro è dirigere, mette in pratica il proverbio: *Can non mangia di cane.*

Ed ora, per tornare alla riforma del 1873 e per finirla con questa parte noiosissima del tema, soggiungerò che quei decreti, mentre tolgono all'Accademia i suoi uffici più seri, le crescono, come per indorarle la pillola, le prerogative sue più inutili e vane. Accademici di merito residenti, accademici di merito corrispondenti, accademici di onore, consiglieri straordinari dell'Istituto; poi, pensiero poeticamente gentile, mentre si stabilisce un certo limite per gli accademici maschi, vengono ammesse le donne senza limitazione di numero. Le ambizioncelle accademiche quanto son vecchie! *Certi valenti omini scultori e pitori, avendo sentito la grandezza della nostra Achademia, desiderano esser descritti ancora loro in su e' nostri libri ed essere de' nostri con i pagamenti e con li cuori...* Codesti *valenti omini* erano nientemeno che il Palladio, il Vecellio, il Veronese, il Salviati, il Tintoretto, e si trattava dell'Accademia di Firenze. Ma questa è una tradizione che si potrebbe rompere, poichè, gonfiando scioccamente i piccoli, non reca oramai onore a nessuno, e scema sodezza e serietà all'Istituto. Farei una eccezione unicamente per i soci onorari o aggregati, residenti nella città ove ha sede l'Istituto, nel caso che servissero ad eleggere il Consiglio accademico. Se no, manderei a spasso anche questi.

Per intendere bene gli effetti della seconda riforma, cioè l'abolizione, non solo degli esercizi del comporre in pittura ed in plastica, ma di gran parte di quelli della copia dal naturale, bisogna principiare dall'intenderci sul senso delle parole: *studio superiore,* quello che s'è voluto sopprimere, e *studio elementare,* quello che s'è voluto svolgere.

L'elemento si deve fermare al contorno, al chiaroscuro, alla compiuta copia in colore? Si deve fermare alla copia dalle statue, alla copia dalle pieghe, alla copia dai quadri antichi, alla copia di una parte del nudo o di tutto il nudo?

Gli statuti del 1876, 77 e 78, cinque controfirmati dal Coppino, uno dal De Sanctis, rifritture di quelli del 1873 e ancora vigenti in questo anno 1893 per gli Istituti di belle arti di Roma, Firenze, Venezia, Bologna, Parma e Modena, dicono, fra le altre bellezze, che l'insegnamento per le classi di pittura e scultura comprende *il disegno* (o la modellatura) *dal vero di teste ed estremità del corpo umano.* Anzi gli statuti di Roma e Modena dicono: *teste ed altre parti estreme.* Il dipingere si limita al chiaroscuro con acquerello ed olio; anzi negli statuti di Roma e Modena è detto con precisione ammirabile: *il disegno a chiaroscuro con matita, acquerello ed olio di un solo colore.*

Vi abbiamo pensato un pezzo e non abbiamo trovato la ragione di ridurre lo studio del nudo solamente alla testa, alle mani ed ai piedi.

Perchè la mano e non il braccio, il piede e non la gamba, la testa e non le spalle e il torso e le anche e tutto il resto? Come si fa egli a studiare *le proporzioni del corpo umano,* che gli statuti indicano come una delle materie di insegnamento, se il nudo si ricerca così, non nell'insieme, ma in poche parti soltanto? Codeste proporzioni s'imparano forse dalle statue, col pericolo di pigliare per ischietta verità le maniere delle varie arti, o dal *Regolo* di Policleto, o dai precetti del Cennini, dell'Alberti, del Durero, del Vinci ed altri innumerevoli, col pericolo di scambiare l'ingegnosa teoria con la realtà naturale?

Insomma, o il copiare dal nudo pare cosa soverchia per le scuole nuove, cosa nella quale entri il *sentimento individuale,* e però da lasciarsi all'arbitrio d'ognuno, e allora perchè le estremità? O pare utile, e allora perchè soltanto

le estremità? Il pittore e lo scultore devono essi fare gli uomini e le donne allacciati fino alla gola, ai polsi e al collo del piede? Non conviene forse che sappiano riprodurre tutta intiera la figura ignuda, non foss'altro per saperla panneggiare poi?

Chiaroscuro con matita, acquerello ed olio ad un solo colore! Il colorito, finchè si stringe ad imitare, è proprio una cosa che esca dalla misura dello studio pubblico? Nel rapporto della commissione eletta l'anno 1864 per escogitare le riforme dell'Accademia fiorentina si legge: " Il colore non ha niente di positivo in sè; appena cercasi il colore si tocca il sentimento e lo si commuove: ed ecco quindi oltrepassati i confini dello studio elementare dell'arte „ È vero, proprio vero che il colore non abbia niente di positivo in sè? È proprio vero che non si possano paragonare insieme due rossi e due verdi; che non si possano confrontare due toni diversi e le più delicate loro gradazioni; che non sia dato trovare il più minuto rapporto di varie tinte fra loro?

Certo, bisogna avere gli occhi sani. Un celebre oculista milanese, il Quaglino, curò un tale che, non distinguendo a dirittura nessun colore, vedeva assai nettamente tutte quante le cose ombreggiate a chiaroscuro, appunto come una fotografia; e si sa del fisico inglese Dalton e di suo fratello, i quali nei colori dello spettro solare non notavano che il giallo, l'azzurro e il porporino. C'è stato chi, avvertendo come non sieno rare in Russia le persone alle quali il rosso scarlatto apparisce di tinta rosea assai pallida, attribuiva a tale impotenza di vedere il colore del sangue la crudeltà moscovita.

Questi sono malati, al pari di quelli che con le due orecchie sentono due note diverse; ma come gli uni non entrano nei Conservatorii di musica, così gli altri non devono entrare nelle Accademie di belle arti.

Si possono citare invece in gran numero le copie, le quali parvero e paiono a tutti tanto simili all'originale da scambiarle quasi con questo; e alcune furono scambiate in realtà. Rammento il caso del ritratto di papa Leone, che il magnifico Ottaviano fece copiare da Andrea del Sarto, mandando a Federico duca di Mantova la copia quale fosse l'originale di Raffaello da Urbino. V'era in Mantova Giulio Romano, che aveva lavorato con le sue proprie mani all'opera del suo maestro. Un dì al Vasari, che sapeva il fatto, egli mostra il meraviglioso dipinto.

" Giorgio: L'opera è bellissima, ma non è altrimenti
" di mano di Raffaello.

" Giulio: Come no? Non lo so io, che riconosco i colpi
" che vi lavorai su?

" Giorgio: Voi ve li siete dimenticati, perchè questo è
" di mano d'Andrea del Sarto; ed ecco un segno, che fu
" fatto in Fiorenza, perchè quando erano insieme si scam-
" biavano. „

Certo, il colorito è uno dei mezzi di manifestazione più splendidi dell'anima d'un artista. Ma se la *individualità* si manifesta nel colore, non si manifesta forse altrettanto nel chiaroscuro, anzi nel contorno? Perchè si distinguono gli studi disegnati dal vero di un artista da quelli di un altro, e non solo i disegni dei grandi artefici di varie scuole, ma i disegni di mediocri artefici d'una medesima scuola? Dovremo dunque escludere dall'insegnamento il chiaroscuro e il contorno, con i quali *si tocca il sentimento e lo si commuove?*

Gli è che in tutte le operazioni dell'uomo non volgare brilla, volere o non volere, un poco dello spirito suo individuale; e se si volesse restringere la scuola a ciò che è immutabile e matematicamente identico per tutti, bisognerebbe insegnare l'abbaco o poco più.

Poi ci sono le *tecniche* diverse, che non s'imparano per

influsso dello Spirito santo; e l'occhio e la mano si educano a riprodurre le cose un po' alla volta, con tenace esercizio.

In una parola, non s'arrischia egli di avere un insegnamento *incompiuto* per volerlo *libero?*

Lo scrittore di queste pagine, ventitre anni addietro, nel primo Congresso generale degli artisti in Parma si studiò di stabilire il limite dell'insegnamento nelle pubbliche scuole delle arti belle, e, dopo una vivace discussione, fu approvato all'unanimità un suo ordine del giorno, che esponeva il desiderio di vedere le Accademie diventare Istituti artistici, nei quali l'insegnamento della pittura e della scultura si fermasse alla *imitazione intelligente del vero.*

Rinunciamo dunque, se così piace, alle scuole di composizione. Nella maniera di capire un soggetto e di esprimerlo il cervello del giovane svolga pure la sua interna originalità senza impacci di tradizioni, di precetti o di consigli; l'indipendenza vada pure sino alla ignoranza. Ma la scuola ha l'obbligo di fornirgli tutti quei mezzi, i quali bastano ad esporre al di fuori materialmente l'interno concetto; ha l'obbligo d'insegnargli tutta la lingua nella quale dovrà poi parlare, avviandolo insomma alla *imitazione compiuta ed intelligente del vero.*

Noi ci nutriamo di parole. Ecco: *L'insegnamento superiore della pittura, della scultura e dell'architettura sarà dato liberamente negli studi degli artisti; ad alcuni dei quali il Ministro, conferendo il titolo di professori onorari esercenti di pittura, scultura ed architettura, somministrerà locali capaci di ricevere i giovani, che li prescelgono a maestri.* A Roma, a Modena ed a Milano i professori onorari esercenti non devono essere più di due per ciascuna delle arti maggiori e di uno per il paesaggio. A Firenze, a Venezia, a Bologna, a Parma il loro numero non è limitato. Ora che cosa succede? Succede che codesti artisti illustrissimi, i quali

godono, tutt'al più, un locale per istudio ed un poco di legna l'inverno, non hanno nessuna relazione coll'Istituto, non insegnano, salvo rarissime ed assai meritorie ma transitorie eccezioni, un bel niente, nè si curano affatto degli allievi, se pure ne hanno qualcuno. Insomma, è proprio come se non ci fossero; ed a Milano, dove in quattordici anni non ne fu nominato uno solo, nessuno s'è mai accorto che mancassero, nemmeno il Ministro.

E così in pratica l'insegnamento pubblico viene troncato lí dove il giovine discepolo ne avrebbe il maggior bisogno. C'è, è vero, una scuola del Nudo *con modelli variati per carattere e per età;* ma si chiama *libera,* ed il professore non può correggere, non può aprir bocca quando non sia volta per volta richiesto di consiglio dal rispettabilissimo signor scolaro. Anzi ai signori scolari spetta il diritto di far venire in iscuola *le persone in cui hanno fiducia,* per farsi insegnare ciò che lor pare e piace, e proprio sul muso di quel povero Giobbe del loro maestro officiale. Bella indipendenza, non solo da ogni regola didattica e artistica, ma persino da ogni regola di galateo! Se ne è sciolta l'Accademia Albertina di Torino con il suo nuovo statuto del 1888 controfirmato dal Boselli — uno statuto di gente libera, ma anche disciplinata e civile; e se ne è liberato, pare, l'Istituto di Napoli con il suo statuto assai confuso del 1891, controfirmato dal Villari.

Dunque ad un giovine, che sa appena il bianco e il nero delle mani, dei piedi e della testa, si dà uno spintone per cacciarlo nel gran mare dell'arte. Ignora, poveretto, che cosa sia tavolozza (l'olio a chiaroscuro è una canzonatura); ignora i nove decimi del corpo umano; gli mancano gli strumenti per navigare da sè, e gli manca pure il criterio per iscegliersi il nocchiero che più convenga all'indole del suo genio, se ha un granellino di genio.

L'errore degli statuti, così monchi nella parte essenziale, sta nel credere che il giovinotto si renda conto quasi subito delle sue proprie qualità individuali. È il contrario. Conoscere sè stesso, ecco il busilli, tanto per il filosofo quanto per l'artista. Non ci si trova senza cercarci, e lungamente cercarci.

Prima s'impara, poi ci si rifà. Un adolescente, che esce da questi Istituti castrati, credete voi che possa avere una idea concreta del suo signor sè stesso? Si figura certamente di averla, perchè i giovani sono quasi tutti presuntuosi; ma, come il bimbo, che giura di volere diventar militare perchè gli piace l'oro delle spalline e lo scintillar della spada, avrà tempo di mutare e rimutare, innanzi di sapere con sicurezza quale singolare virtù d'artista gli abbia dato madre natura. Accadrà dunque che, appena liberato dalle elementari panche accademiche, il giovine scelga, se non vuole stare da solo, il suo maestro di pittura o di scultura per entusiasmo cieco, per convinzione superficiale, per qualche cagione economica affatto indipendente dall'arte, oppure in grazia del caso. Troverà, quasi di certo, un maestro che avrà minor voglia di insegnare il nudo e la tavolozza di quanta ne avesse il maestro officiale; troverà meno modelli, meno materiali di studio, meno spinte d'emulazione: si sentirà più dipendente che mai.

Ma lo troverà poi un maestro? Giotto, il Ghirlandaio, Raffaello, Michelangelo, il Tiepolo e tanti altri grandi dipingevano a centinaia i metri quadrati di muraglie e di vôlte: avevano bisogno di aiuti, di fattorini. Il fattorino diventava discepolo, il discepolo aiuto, l'aiuto artefice. Ora è un altro paio di maniche. Dall'un canto mancano le vaste allogazioni, dall'altro canto l'arte odierna vuole uscire insieme dal cervello, dal cuore e dalle proprie mani dell'artista. La esecuzione, l'idea e il sentimento s'immedesimano in un tutto, che non si può, che non si deve scindere: ed ecco

perchè l'età delle *botteghe* è passata. Ed ecco perchè l'insegnamento pubblico, se ci ha da essere, deve supplire, come può, all'insegnamento delle botteghe.

Ma più che il dubitare se il maestro si trovi, conviene oggi dubitare se il giovine, uscito ignorante dai presenti Istituti, voglia cercarselo. Chi si degna oramai di dirsi e di mostrarsi scolaro? La gara impaziente della originalità principia quasi ne' fanciulli. All' amor d' imparare subentra subito, nei più, la furia di mostrar ciò che sanno, o, per meglio dire, ciò che non sanno.

Eppure quell'imitare che lo scolaro faceva, nei grandi secoli dell'arte, la maniera del maestro, sicchè le prime opere di lui si scambiavano spesso con quelle del suo maestro provetto, era eccellente mezzo per imparare le varie avvertenze tecniche, per addestrare la mano, per esercitare l'occhio, per conoscere a fondo tutto il campo d'un'arte, se non dell'arte propria futura. Ma all'arte tutta propria, tutta individuale, arrivavano pur presto.

Andrea del Sarto di ventidue anni dipingeva nel chiostrino dell'Annunziata quelle sue storie stupende di San Filippo. Raffaello dipingeva di ventuno lo *Sposalizio*, che si vede a Brera, un capolavoro peruginesco; ma di ventotto coloriva la *Galatea* della Farnesina, cosa di disegno, di grazia, di sensualità tutta sua, e che gli faceva scrivere al Castiglione, sebbene fosse accusato già di sciuparsi nei troppi amori di donne, che v'era *carestia di belle donne*. Michelangelo scolpiva il suo *David*, un colosso da far strabiliare, nell'anno 1501 ed era nato nel 1475, e di ventinove anni disegnava il cartone della *Guerra di Pisa*.

Insomma, quasi tutti gli artefici dei tempi belli dell'arte principiarono ad essere grandi prima di toccare i trent'anni. E la ragione è questa, che trovavano davanti una via bella e tracciata, e la percorrevano un tratto senza badare ad altro, finchè le gambe esercitate alla corsa, i muscoli fatti

d'acciaio, permettessero di mutarla secondo il loro proprio genio naturale. Allora salivano rapidamente alle più eccelse cime, sicuri dell'arte, che avevano imparata, e di sè. S'erano impratichiti in una pittura, in una statuaria o in una architettura ben definite; avevano avuto un maestro per assuefar gli occhi a vedere e le mani a eseguire, e s'alzavano un gradino alla volta, via via, poggiando sempre sul sodo, anzichè fare, come troppi fanno a' giorni nostri, i voli da galletto col battere le ali romorosamente, alzando la cresta e cantando chicchirichì.

Al proposito di Andrea del Sarto, che di ventidue anni, come s'è detto, rivelava tutto intiero sè stesso, messer Giorgio, da vero cinquecentista, notava che *meglio si va acquistando a poco a poco, che non si fa in volere sforzare la natura e l'ingegno a un tratto.* Andrea di ventidue anni non somigliava più al maestro suo Pier di Cosimo, Michelangelo quasi fanciullo non somigliava più al maestro suo Domenico Ghirlandaio, e correggeva con una grossa penna baldanzosamente un disegno di questi, nel quale disegno, donato dal Granacci al Vasari, *era cosa mirabile a vedere la differenza delle due maniere,* sicchè Domenico disse: — Costui ne sa più di me. —

O vedete il bel caso! Allora i fanciulli si ponevano in una bottega, dove non vedevano che un solo modo dell'arte; macinavano i colori; se non facevano il volere del maestro, giù scappellotti; poi dovevano lavorare nei quadri e nelle statue di lui, scimieggiandone lo stile, scimieggiandone il disegno, scimieggiandone il colorito o la plastica. Tutte, si vede, barbarissime pastoie al genio, che la natura crea dispotico padrone di sè. Oggi si respira: via maestri, via esemplari, via tradizioni. Per la santa paura di avviare forzatamente i giovani ad una data maniera, si abolisce l'insegnamento del nudo, l'addestramento al colorito, l'esercizio nella composizione.

Insomma, per dirlo in poche parole, l'uomo non è compiutamente libero se non quando è compiutamente ignorante. Rispettiamo dunque la verginità del suo genio. Ogni insegnamento è un semenzaio di pregiudizi, ogni precetto è un legame, ogni teoria è un ceppo, ogni esemplare è un fastidio. Se bisogna che il giovane uscito dalla scuola s'affatichi, sciupando il suo tempo prezioso, a disfarsi dal peso fatale delle cose imparate: guadagniamo questo tempo, risparmiamo questa fatica. Il giovinotto, anche innanzi di conoscere il maneggio del pennello, anche senza sapere nulla della materia prima dell'arte, che è il corpo dell'uomo, ha diritto di voler dipingere asciutto come Giotto o gonfio come frate Bartolommeo, preciso come Leonardo o licenzioso come il Tiepolo, sicchè i suoi pensieri, che non ha, sieno incarnati in una forma, che ignora.

Fuori di scherzo, questo sciogliersi repentino e immaturo da ogni vincolo di studio e d'affetto tra scolari e maestri; questo volere essere di botto *figliuolo* e non *nipote* della natura, cagiona insieme la caduta dei giovani e il loro orgoglio. Non sanno che via pigliare; vorrebbero tracciarne una nuova da sè subito, ansiosi di quattrini e di fama, cupidi del sentirsi ripetere intorno le lodi dei critici innovatori, dei compagni inquieti e degli scolaretti ribelli. E accade che l'ingegno di qualcuno brilla per un istante di luce fatua; poi tosto, privo d'olio, si spegne, continuando un pezzo il lucignolo a mandar fumo e puzzo.

Ma è proprio ufficio degli Istituti pubblici, i quali costano tanti quattrini al paese, quello di spingere così in mezzo alla strada o fuori di strada la gioventù? Non dovrebbe il giovine uscire dagli Istituti ben sicuro della sua propria inclinazione artistica e ben parato a combattere con armi d'acciaio, non di stagno, le battaglie dell'arte?

Per dire il vero, queste cose si cominciano a intendere e, timidamente, ad attuare. Lo statuto dell'Accademia di

Milano, che è del 1879, registra negli studi per le classi di pittura e di scultura *la copia del nudo e del panneggiamento dal vero,* più *le varie ragioni del colorire:* confusa e paurosissima frase, che socchiude l'uscio perchè passi un tantino di tavolozza. Lo statuto di Napoli, quello del 1885, parla della *copia del modello nudo e panneggiato, tanto nelle parti, quanto nell'insieme,* mentre il nuovo del 1891 tocca degli *esercizi di studio dal vero e dal modello vivo;* e dianzi v'era un professore di pittura, mentre ora, senza levar di mezzo il detto professore e con buon rispetto del Presidente dell'Istituto, v'è pure un Direttore delle scuole *di pittura, figura ed ornamenti.* A Torino lo statuto brevissimo non indica limitazioni di sorta; ma, giovandosi più del silenzio che delle parole, si esercitano colà i giovani pittori e scultori persino nella composizione, aprendo concorsi ed assegnando premi. E quanto alla opinione, intorno a ciò, di una parte non molto numerosa ma rispettabile di artisti, giova rammentare l'ultimo Congresso artistico nazionale, il quale ebbe luogo a Torino lo scorso giugno, ed in cui il Panzacchi con la sua solita eloquenza alta e culta parlò *dei limiti dell'insegnamento artistico,* e, con cautela, propose questo partito: " Che sia restituita ai maestri nelle scuole di belle arti l'autorità e la libertà necessarie per condurre a buon termine l'istruzione degli alunni. „ La proposta, assai vaga, fu approvata senza obbiezioni, e l'oratore venne vivamente applaudito.

Siamo dunque in un periodo di reazione, ma lenta e circospetta. È il momento migliore per tentare una riforma, la quale non butti giù alla cieca tutto ciò che fu fatto sino al 1878, non torni alle Accademie dei nostri nonni; ma, pur tenendo conto delle costanti esigenze degli studi artistici, sappia aprezzare i nuovi bisogni dell'arte e le nuove inclinazioni sociali.

Ora, prima di venire alle proposte concrete giova, come s'è fatto per l'insegnamento superiore, esaminare, assai più brevemente, quello elementare, in cui i sette statuti di Roma, Firenze, Bologna, Venezia, Modena, Parma e Milano sono, in alcuni punti, addirittura pietosi.

L'insegnamento si divide in preparatorio, comune e speciale. Sentite un po' che cosa s'insegna nel preparatorio ai ragazzi, i quali escono dalla quarta classe elementare: elementi di scienza matematica, disegno geometrico ornamentale, prospettiva, lingua italiana e notizie di storia applicata alle belle arti. Lasciamo stare la storia *applicata* per chi non sa niente di storia; ma notiamo come la geometria descrittiva e l'ornato (perciò anche gli elementi del disegno a mano libera) vengano in seguito nel corso comune, dopo la prospettiva, dopo il disegno ornamentale a compasso. Ci può essere peggiore sconvolgimento di questo? Ci può essere cosa più contraria ad ogni precetto didattico, anzi di senso comune? Manco male lo statuto di Milano, il quale, meno vecchio fra i sette, si contenta nel corso preparatorio di richiedere la geometria piana e solida e le prime nozioni pratiche di prospettiva.

Per tre anni, dopo il bell'anno preparatorio, scultori, pittori ed architetti studiano insieme: gli scultori anche la teoria delle ombre, gli architetti anche l'anatomia; e tutti devono attendere al medesimo svolgimento delle materie comuni, perchè tutti devono subire gli stessi esami. Uno non passa quando non ottenga l'idoneità in ciascuna delle materie; sicchè negli Istituti, ove hanno la lodevole ma in questo caso disgraziatissima virtù di osservare la legge, ossia lo statuto accademico, Tizio, mediocre in tutto, una mezza rapa da cui non si spremerà mai una gocciola d'arte, la vince su Caio, ottimo nella figura disegnata, o su Sempronio, eccellente nella figura modellata. Così i giovani proprio nati ai calori, agl'impeti della bellezza, si raffreddano, si sco-

raggiscono, s'indispettiscono, ed una delle due: o piantano l'Istituto, oppure, mortificando a poco a poco la propria indole, diventano sagrestani o campanari di quell'arte, in cui avrebbero potuto essere sacerdoti o pontefici. Questi non sono Istituti di arti belle, sono cattive scuole tecniche, dove la pedanteria strozza l'ingegno.

Un certo ordine ci vuole, lo consento. Bisogna, per esempio, che prima di studiare gli elementi d'architettura si sappia qualcosa dei principii d'ornato, che prima di studiare la prospettiva si conosca qualcosa di geometria e di architettura; ma vuole essere un ordine semplice ed anche, all'occorrenza, elastico. *Scienza* matematica, geometria *descrittiva:* grosse parole di cose pratiche e facili, finchè si contengano nei limiti necessari all'artista. Dove basterebbero dieci lezioni, il maestro speciale ne dà quaranta; dove gioverebbero i modelli di cartone e di fil di ferro, il maestro scienziato si compiace nelle astrazioni.

Un così fatto eccesso e raggruppamento di studi comuni deriva da una di quelle regole del tre, di cui s'è parlato in principio. Se gli artisti dei passati secoli, trattando insieme seste, pennelli e scarpelli, diventarono tanto grandi, facciamo studiare ai giovani contemporaneamente le tre discipline e torneranno alle trascorse grandezze. Oh forza della dialettica! Evocate l'ombra di Michelangelo Buonarroti, scultore, pittore, architetto, e chiamatelo a subire gli esami di geometria descrittiva, di anatomia, di prospettiva, di tutto il rimanente in un Istituto di belle arti. Giuro che ve lo schiaffano fuori dell'uscio. E non voglio affermare, Dio guardi, che Michelangelo non sapesse quanto occorre per beccarsi un sei; ma egli sapeva ciò che gli occorreva e lo sapeva come gli occorreva, mentre oggi le teorie mancano di applicazione e la vanità cattedratica riempie i cervelli di roba indigesta, degna di essere in gran parte rigettata subito dopo gli esami ed il premio.

Ancora una di bellina. Negli Istituti di Roma, Firenze, Parma e Modena v'è una classe dell'*Ornato* per i pittori decoratori, nella quale, prima delle solite *estremità*, si fanno copiare, così vogliono gli statuti, *le statue vestite*. Oh perchè solamente le statue vestite e non anche le nude? Non occorrono Sirene, Tritoni, Satiri, Nereidi, Ninfe, Putti, Grazie nell'arte della ornamentazione? Che cosa diventa l'ornamentazione senza la leggiadria o fantastica figura nuda?

Insomma, passando dalle classi comuni alle classi speciali, si passa dall'abbondanza dell'inutile alla scarsezza dell'indispensabile, senza un criterio generale, senza giudizio didattico dall'un canto e senza ombra di vero spirito liberale dall'altro.

Ed ora eccoci alla parte più ardua, quella che meglio si presta alla diversità delle opinioni e delle inclinazioni: la ricetta dopo la diagnosi. Sarebbe più prudente l'astenersi dall'indicare le medicazioni, lasciandone cura a chi per l'ufficio suo ha il dovere di pensarvi e di provvedervi; ma le censure mi sono sempre sembrate poco efficaci ed anche poco leali, quando non sieno seguite da concrete proposte. Queste saranno anzi tanto concrete da parere la tabella di un ragioniere, pure stringendosi alla pittura ed alla scultura soltanto, perchè dell'architettura si parla nei capitoli seguenti, e, quanto all'ornamento applicato alla decorazione, io credo che debbano bastare gl'insegnamenti dati ora nelle Scuole superiori d'Arte industriale e decorativa, le quali fioriscono già in tutte quelle città ove contemporaneamente fiorisce o vegeta un importante Istituto delle arti belle.

Senonchè, prima di riferire l'arida tavola sinottica, parmi opportuno rammentare, tanto per non cader nel pericolo di essere inteso malamente, due opinioni mie fermissime, spiegate altrove:

1.ª che gl'Istituti governativi di belle arti debbano ridursi ad otto — Roma, Napoli, Palermo, Firenze, Bologna, Milano, Torino e Venezia —, trasformando quelli di Parma, Modena, Urbino, ecc. in Iscuole d'arte applicata alle industrie;

2.ª che gl'Istituti di belle arti nelle otto indicate città debbano fondersi con le presenti Scuole d'arte decorativa e industriale, esistenti nelle città medesime.

Ed ora ecco, quì appresso, la tabella delle materie scolastiche:

ISTITUTO DI BELLE ARTI

1.° ANNO

Disegno lineare a mano libera
Principii d'ornato e di figura
Nozioni elementari di geometria piana e solida
Lingua italiana.

2.° ANNO

Ornato e figura a contorno
Elementi di architettura
Elementi di prospettiva lineare pratica
Lingua italiana e storia generale.

CLASSE DI PITTURA

3.°, 4.° e 5.° ANNO

Disegno di figura
Copia dalle statue nude e panneggiate
Esercizi di architettura pittorica
Prospettiva lineare e pittorica
Nudo dal vero
Panneggiamenti sul modello vivo
Copia da vecchi dipinti.

6.° e 7.° ANNO

Pittura ad olio dal naturale
Pittura a tempera e a fresco
Esercizi di composizione
Composizione estemporanea.

Storia dell'arte
(Due anni)

Anatomia
(Due semestri in due anni.)

CLASSE DI SCULTURA

3.°, 4.° e 5.° ANNO

Modellatura da parti di statue
Modellatura da getti sul naturale
Copia da statue intiere e da bassorilievi
Architettura applicata ai monumenti statuari
Prospettiva applicata alla statuaria
Modellatura dalle teste naturali
Modellatura dal nudo
in tutto rilievo ed in bassorilievo.

6.° ANNO

Esercizi di composizione
Composizione estemporanea.

L'insegnamento scientifico è, come si vede, molto ristretto; quello artistico molto allargato. Lo studio preparatorio e comune da quattro anni viene ridotto a due; lo studio speciale da due viene portato a cinque per la pittura, a quattro per la statuaria. Tale diversità deriva da due cagioni: il maggior tempo necessario ad esercitarsi nelle varie tecniche del dipingere e la minore difficoltà che hanno i giovani scultori di allogarsi quali praticanti ed aiuti negli studi di artisti provetti.

Qui uno degli esercizi proposti per la pittura vuole essere giustificato, quello della *copia da vecchi dipinti.* Molti arriccieranno il naso, brontolando: — Che vecchiuni! Volere giungere alla natura, non per la dritta via, ma per la via storta della interpretazione d'un vecchio artista, sia pure il più gran coloritore del mondo, che pregiudizio, che pedanteria! — Infatti nessuno degli Istituti italiani, guidati da quei regolamenti di cui abbiamo ammirato fino adesso la chiarezza e la liberalità, s'attenta di porre fra le materie di studio la copia dai vecchi dipinti.

Vi rammentate Bernardo Celentano? Potete vedere di lui nella Galleria nazionale contemporanea un capolavoro: *Il Tasso a Bisaccio.* Era uno dei più animosi, dei più fervidi, dei più nuovi pittori, non è egli vero? e morì di ventotto anni. Orbene, studiava da sette anni l'arte prima di uscir da Napoli, aveva ammirato le bellezze di Roma, di Firenze, di Siena prima di giungere a Venezia: era già artista. Nella città delle lagune rivive. Spira dalle sue lettere un entusiasmo quasi frenetico; parla del colore *indiavolato* dei Veneziani: *Già ho tale un'armonia negli occhi che cento anni non varrebbero a rapirmela.* Che cosa fa codesto entusiasta? Si mette a copiare non *per ricordo,* ma *per istudio* due tele di Paolo ed una di Tiziano, e poi s'ingolfa tutto nel lavoro di un *gran bozzettone* del *Miracolo di S. Marco,* e vi pone così vivo amore, e vi cerca così addentro lo stile,

e s'affatica tanto, come egli dice, *nel meditarlo e nell'approfondirlo*, che non sente, lui meridionale, il tormento del gelo. Pure talvolta, dopo cinque o sei ore di continuo lavoro, intirizzisce. *É una lotta continua,* egli confessa, *tra il freddo* e *la voglia di lavorare; ma vince l'ultima.* Non era un critico, era una infiammabile anima di artista; ma sentite queste parole ammirabili di evidenza: *Se tu sapessi,* egli scrive al fratello, *come il vedere il colore in questi Veneziani ti apre la mente e gli occhi ad osservarlo nel vero! Si imitano questi non per riprodurli, no, ma per avvezzarsi a vedere nel vero nuovi accordi, nuovi toni, nuova armonia di colori, che senza averli studiati e meditati non si vedrebbero; e molte cose passerebbero inosservate, che la mente dell'artista da solo non saprebbe scorgere.* E alcuni giorni dopo insiste: *Se tu sapessi come si gusta più la natura dopo lo studio di questi sommi!* E il penultimo giorno in cui rimase a Venezia, il 30 dicembre 1856, torna nella Galleria dell'Accademia, ne esce, vi rientra, non sa staccarsene, sente un crudele strappo nel dirle addio.

Conoscete la fama e qualche lavoro di Enrico Regnault: *Giuditta e Oloferne,* il *Carnefice di Granata, Salome,* i ritratti, quello stupendo del *Prim a cavallo,* che ha ispirato poi tanti artisti e che rimane ancora oggi un'opera fieramente audace. Morì di ventotto anni anche lui. I commilitoni lo avevano chiamato nel ritirarsi in disordine, dopo l'ultima funesta sortita dalle mura di Parigi, fra monti di morti e di feriti, la sera del 19 gennaio 1871. Egli gridò: — Brucio le ultime cartucce, e vengo. — Il suo cadavere fu cercato tre giorni. Il dì prima della capitolazione, mentre le artiglierie tuonavano ancora a lunghi intervalli, la chiesa di Sant'Agostino parve piccola alla gran folla di uomini illustri, di compagni d'arme, di amici, che vollero assistere ai funerali del giovine artista, dimentichi d'ogni pericolo e d'ogni altro dolore. La sua corrispondenza stampata è, al

pari di quella del Celentano, calda di passione per le cose belle, piena di idee, ricca di varia cultura. Il giovinotto, innanzi di essere pensionato all'Accademia di Francia in Roma, aveva eseguito per istudio nel Louvre le copie della *Deposizione* del Vecellio e delle *Nozze di Cana* del Veronese, che voleva anzi copiar di nuovo nella identica misura enorme dell'originale. Ma, come il cuore del Celentano s'apre in Venezia, così il cuore del Regnault s'apre a Madrid. Non sa ripetere altro che: Velasquez, Velasquez! *Ho cominciato*, scrive ad un amico, *la copia delle " Lance „ del Velasquez nella grandezza dell'originale, undici piedi su tredici. Non te la regalerò, perchè non istarebbe nel tuo gabinetto... Il lavoro non è punto facile, ma è un lavoro che appassiona. Dipingo tutti i giorni dalle 8 e mezzo del mattino fino alle 6 della sera, facendo colazione alle 8 per non perdere tempo.* Un'altra volta scrive: *Vorrei ingoiare tutto il Museo di Madrid.* Copia minuziosamente le *Filatrici* e un altro quadro ancora; ma poi subito ridiventa, con nuove forze e nuova sapienza, il pittore tutto moderno, tutto singolare, di cui i prudenti critici ed i cauti accademici francesi restano sgomentati.

Ecco dunque che questi due giovani, morti entrambi di ventotto anni, morti grandi artisti originali, non perdettero il loro genio copiando religiosamente dai quadri dei vecchi pittori, come non lo perdevano i sommi artisti del trecento, del quattrocento, del cinquecento imitando scrupolosamente le opere del proprio maestro. Quale miglior mezzo per intendere i procedimenti vari della pittura e gli artifizi della tavolozza, per addentrarsi nelle più recondite finezze e nei più arditi splendori del colore, dopo avere ricercato il chiaroscuro e il disegno? E noi siamo in questo più fortunati dei vecchi. Possiamo spaziare liberi nel campo infinito della bellezza, scegliendo ciò che meglio aiuta o meglio corregge la nostra natura estetica, dai trecentisti geometrici ai baroc-

chi contorti, passando attraverso a tutte le castità, come a tutte le sensualità dell'arte.

Che misera e rachitica individualità deve mai essere quella, che teme di smarrirsi o perdersi con lo studio! Certi esercizi nell'arte sono come l'alpinismo: i cachetici, i difettosi rischiano di rimetterci la pelle, ma i sani diventano assai più agili, forti e sicuri di prima. E la vera arte è fatta per gli ingegni sani.

A questi, per le medesime ragioni, servono gli esercizi della composizione lungamente meditata, ed anche della composizione improvvisa. Dalla fantasia tesa scattano talvolta fortissimi e nuovi concetti. Si consultano libri di storia e di poesia, si ricercano modelli di vestimenti e di arredi d'ogni tempo e d'ogni paese, si concilia la verità storica con la verità effettiva, allargando la memoria e sollevando l'ingegno. Il sentimento spazia in orizzonti più vasti. Quando si torna alla imitazione del vero, lo si intende più addentro nelle viscere, scorgendovi certi caratteri, certe energie, che gli occhi assuefatti a guardarlo continuamente con la intensità passiva di una macchina, non vi sanno scoprire. Insomma, tutte le attitudini nell'artista, come nel poeta e nel letterato, s' aiutano a vicenda: la ricchezza della fantasia e del sapere serve a meglio indirizzare ed acuire lo stesso spirito d'osservazione.

Ma qui, sul conto del dipingere e del comporre, bisogna ch'io metta innanzi una proposta, che a qualcuno sembrerà troppo radicale e non priva di pericoli. Nuova veramente non è. Fra i parecchi istituti in cui ebbe effetto voglio citarne uno solo, la pubblica Accademia di pittura e scultura, fondata in Venezia per decreto del Senato, e della quale fu presidente nel 1755 nientemeno che Giambattista Tiepolo, l'emulo, dopo due secoli, di Paolo Veronese e di Jacopo Tintoretto. Nella stanza dello studio figuravano le immagini dell'evangelista San Luca, protettor dei pittori, e

dei quattro santi tutelari degli scultori, oltre i ritratti dei Serenissimi Dogi e dei celebri artisti defunti. V'erano trentasei accademici. I concorsi, aperti il giorno dell'Annunciazione, venivano giudicati così: a due a due gli accademici entravano nella stanza d'esposizione, scrivevano il proprio voto e lo firmavano, senza conoscere gli autori delle opere presentate. Gli uffici erano elettivi. I maestri, in numero di quattro, venivano scelti dagli accademici per un solo anno, e non erano rieleggibili altro che dopo due anni di *contumacia*.

Io non propongo che durino in carica solamente dodici mesi, e che la *contumacia*, così la chiamavano, sia proprio inevitabile; ma vorrei che i maestri delle scuole superiori non fossero impiegati a vita. Alla lunga l'impiego sicuro addormenta; il concorso per la cattedra può una volta riescire scarso e misero; può il giudizio mostrarsi difettoso; può un artista brillare di luce vivissima in un dato periodo della sua carriera, poi via via impallidire e smorzarsi. Anzi questo è, pur troppo! il destino di quasi tutti gli artisti. L'arte muta d'indirizzo e di forma: muta più presto ora di quel che mutasse quando esistevano le vere scuole, quando i progredimenti e le modificazioni seguivano certe vie comuni, quando gli scambi d'influenze tra paese e paese erano meno spediti e men vivi. Un professore, anche ottimo, dopo trent'anni, dopo venti, forse dopo dieci, rischia di diventare una mummia.

Mi piacerebbe dunque che gli accademici di un Istituto, in compagnia dei soci onorari dimoranti nella stessa città, i quali sono a Firenze, a Milano, a Torino, a Venezia, a Bologna moltissimi e, generalmente, eletti con ispirito liberale, scegliessero i nomi da proporre al Ministro. Mi piacerebbe che la nomina fosse fatta per sei anni, per otto al più, e che dopo questo periodo non bastasse la maggioranza a tener valida la proposta di rielezione, ma occorressero almeno i due terzi dei voti.

Ed ora, terminando, io chiedo a me stesso: basterebbe una tale riforma, basterebbero le altre spiegate dianzi, perchè gl'Istituti riacquistassero nuova energia, perchè, vivendo nella vera vita artistica della nazione, rassodassero ed elevassero l'arte italiana?

Certo, un gran bene lo potrebbero fare; ma non il prodigio di tornare l'arte a novella gloria, se il genio di essa langue, se la società civile non vuol curarsene affatto, o se piglia l'arte ora per un grazioso gingillo, ora per una fastidiosa opera di beneficenza.

II.

CONDIZIONI PRESENTI DEGLI ARCHITETTI IN ITALIA.

Le presenti condizioni dell'architettura in Italia non sono floride, si sa; ma per migliorarle quale via bisogna pigliare? Assai spiccia, rispondono. Fate che l'architetto ritorni artista: cavatelo dalle Scuole di applicazione per gli ingegneri; educatelo negli Istituti di belle arti; nutritelo di quel tanto di scienza che gli basta per architettare, ma non lo soffocate di dottrina indigesta, non gli mortificate la fantasia. Ictino e Apollodoro, Giotto e l'Orcagna, Bramante e i Lombardi, il Sansovino e il Palladio, il Longhena e il Bernini e cento altri architetti erano liberissimi artisti. Michelangelo, autore della cupola di San Pietro, non sapeva di calcolo sublime.

S'ha un bel dire che altro è ingegnere, altro architetto; ma la distinzione in Italia o non si capisce, o in alcune provincie, la Lombardia, per esempio, e il Piemonte, torna anzi a favore del primo, anche per ciò che spetta ai monumenti ed agli edifici architettonici. Molti ricchi proprietari crederebbero di offendere il loro ingegnere, il quale attende alle fabbriche rurali dei latifondi, misura campi, conta gelsi, provvede alla manutenzione ordinaria degli stabili cittadini e, insieme col ragioniere, si occupa d'amministrazione, se, volendo alzare una villa in campagna, una cappella nel cimi-

tero, una casa in città, s'indirizzassero ad altri che a lui. Talvolta non esitano nell'affidargli persino la direzione delle opere decorative e di arredamento nelle proprie abitazioni. E l'ingegnere, garbatamente, si piega. Poi, quanti sono gli ingegneri, che confessino agli altri e a sè medesimi di non sapere d'architettura? E si potrebbe impedire ad essi di erigere templi e palazzi, se trovano chi offre loro allogazioni e quattrini? Insomma, v'ha chi mette più cura nello scegliere il pizzicagnolo dove comperare i salumi, che non nello scegliere l'esercente, cui affidare il disegno e la costruzione di un edificio.

Viaggiavano insieme in un vagone di prima classe due signori, l'uno vecchiotto, l'altro piuttosto giovine. Non si conoscevano. Appiccarono discorso. Dopo avere ciarlato di un mondo di cose, l'argomento cadde sulle riforme edilizie cittadine. — A me pare che il nuovo Corso debba riescire assai bene. — Così così; io l'avrei fatto più largo. — Credo, in ogni modo, che il fabbricarvi debba diventare un'ottima speculazione. — Tutto sta nel trovare l'ingegnere galantuomo. — Ella me lo saprebbe suggerire? Ho comperato una bell'area, che costa salata, e vorrei servirmi di uno, il quale sapesse fare qualcosa di originale, di elegante e nello stesso tempo di economico. — Signor mio, bisognerebbe vedere la forma della superficie, sentire le idee, mettersi d'accordo. — Ella è ingegnere, sembra. — Certo. Non glielo avevo detto? — Oh, mi fa proprio piacere. Capiterò domani da lei. Come si chiama, se è lecito? — Il tal dei tali. — E dove abita? — Nella tal via, al tale numero. — Oggi la casa apparisce compiuta. Le male lingue giurano che costa un occhio della testa, che è già tutta crepacci, e che non se ne vede una di più brutta in tutta quanta la città. Male lingue!

Comunque sia, il diploma non si dà all'arte. S'intende che la società chieda una guarentigia per la solidità d'una

costruzione, la quale può crollare addosso alla gente, facendo più danno che non possano fare un cattivo medico od un meschino legale, una levatrice inesperta od una bestia di veterinario; ma chi domanda la patente allo statuario od al pittore, al musicista od al poeta? Ci sono all' occorrenza, presso i Municipi, le commissioni d'Ornato. La parte patentata, dunque, dell' architetto non è quella artistica, bensì quella scientifica; e nemmeno la scientifica pura, ma la scientifica applicata. Anzi in Francia non esiste vera patente; sicchè da un pezzo molti la invocano, e, dopo che i congressi di Nizza, di Tolosa e d'altre città secondarie ebbero espresso vivaci voti a favore di codesta cresima governativa, in quello tenuto a Parigi durante l'ultima Esposizione universale la domanda venne ripresentata in termini ancora più risoluti.

Presiedeva l'immaginoso autore dello straricco teatro dell'Opera, Carlo Garnier, il quale troncò la discussione, osservando che il diploma rischierebbe di mutare l'arte in mestiere. Non bisogna dimenticare che in Francia gli architetti sbocciano nella Scuola di belle arti, mentre gl' ingegneri vengono fuori dal Politecnico o dalla Scuola di ponti e strade; talchè la differenza di origine vale a stabilire, anche nel criterio del pubblico grosso, una precisa distinzione fra gli uni e gli altri.

Le nostre Scuole di applicazione ed il biennio universitario, che vi conduce, hanno, rispetto ai bisogni dell' architetto, alquante colpe. Sono ammessi al biennio con uguali diritti tanto i giovani, che compierono gli studi nella sezione fisico-matematica di un Istituto tecnico, quanto gli altri, che ottennero la licenza liceale: quelli abbastanza addestrati nelle matematiche elementari e nel disegno, questi pochissimo nelle matematiche e quasi niente nel disegno. Entro alle Università domina, s'intende, la teoria; ma nelle Scuole di applicazione, ad onta del loro nome, la teoria continua, salvo rare eccezioni, a mostrarsi regina. I principali

professori sono rispettabili scienziati, ai quali la gravità degli studi non ha lasciato mai tempo di occuparsi materialmente in costruzioni e neppure in progetti concreti; senza dire che le occasioni mancherebbero loro di scendere alla pratica, giacchè i privati, le società industriali, le amministrazioni pubbliche provano in faccia ad essi un così vivo timore reverenziale, che si astengono dall'invocarne l'aiuto, eccetto forse in rari casi di solenni pareri, quando l'autorità del nome e l'altezza della dottrina devono influire sulle sentenze dei giudici o sui giudicati degli arbitri. Non è la professione che apra la via all'insegnamento. Per solito i migliori allievi diventano assistenti, poi supplenti od incaricati, poi professori straordinari e finalmente, coll'andare degli anni, professori ordinari, vivendo sempre nella nobiltà degli studi, tentando nuove ricerche, pubblicando i resultati preziosi delle loro solitarie elucubrazioni. Come si può egli pretendere che in un Istituto superiore i dotti maestri rinuncino a mostrare agli allievi fin dove l'amata scienza è salita? Come si può egli esigere che abbiano la sublime umiltà di spezzare il pane del sapere, di darne quel tanto, che basti a intendere la ragione delle cose proprio utili e ad esercitare il raziocinio per applicarlo ai bisogni proprio effettivi? Così accade che le diverse materie, tenute in cielo, non appariscano ai giovani umanamente proficue; e perciò vi sgobbano sopra di mala voglia, sbarazzandone la memoria come di un fardello grave ed inutile, appena compiuti gli esami. Non è quasi credibile. Ci sono dei giovani che nelle applicazioni della Geometria descrittiva non ebbero bisogno di passare a scappellotto, e non di meno stanno impacciati come pulcini nella stoppa innanzi a quei problemi grafici di tracciamenti d'ombre, di stereotomia, di prospettiva lineare, in cui gli allievi della scuola di architettura in un Istituto di belle arti son maestri.

Succede dunque che gli architetti, dopo i tre anni della

Scuola d'applicazione, si trovano con il loro bravo diploma in tasca nella condizione di un medico, il quale non avesse frequentato le cliniche nè curato mai un infermo, o di un legale, il quale non fosse mai entrato in una sala di dibattimenti nè in uno studio d' avvocato. Non bastano davvero alcune rare visite fatte in gran compagnia a qualche fabbrica in costruzione, od un viaggetto rapido, compiuto fra discorsi e brindisi con l'accompagnamento del professore illustre, per avviarsi alla professione. Valevano poco i due anni obbligatori di pratica nei vecchi ordinamenti universitari; ma niente è peggio.

E conviene avvertire due cose, assai naturali, prodotte dall'indole scientifica degli Istituti d'applicazione. Primo, che il po' di spirito pratico, imposto, quando vennero fondati, dal loro nome e dai loro intenti, va scemando o scomparendo via via. Secondo, che i pochi architetti vi sono tenuti in minimo conto, se pure non vengono disprezzati o derisi. La sezione di architettura civile è chiamata dalla malizia degli alunni ingegneri l'*ospedale*, e qualche volta non senza ragione, poichè certi scolari, usciti troppo malconci dai loro esami, cercano rifugio in essa, adescati non dalle seduzioni dell'arte, ma da quel tantino di meno che c' è di scienza, e dalla speranza che, ripresentandosi, per così dire, artisti, i professori scienziati chiudano un occhio.

Giustizia vuole che si faccia una esplicita eccezione per la Scuola di applicazione milanese, che si chiama Istituto tecnico superiore. In esso un corso preparatorio, corrispondente al biennio universitario, si coordina intimamente alle successive scuole, e svolge con qualche larghezza l' insegnamento del disegno architettonico ed ornamentale; in esso il peso delle discipline scientifiche rispetto alle artistiche riesce diverso per gl' ingegneri e per gli architetti fino dal principio dei loro studi speciali. La più evidente prova sta negli orari. Nel primo anno la scienza piglia

agli architetti circa la metà del tempo, che toglie agli ingegneri; nel secondo meno di due quinti; nel terzo quasi niente il primo semestre, niente del tutto il secondo. E poichè il fatto è importante e giova chiarirlo, aggiungeremo che, sommato il tempo delle lezioni nei tre anni, sono alla settimana nel primo semestre 42 ore per la scienza, 79 per l'arte, e nel secondo semestre 32 per la scienza e 87 per l'arte, notando che nelle materie scientifiche vengono comprese qui tutte quelle che non si possono dire propriamente artistiche. E poichè gli studi artistici, architettura, ornato, modellatura, disegno di figura, prospettiva, si compiono nell'Accademia di belle arti, giovandosi dei modelli, dei libri, dei concorsi, dei premi accademici, vi sembra egli che l'ambiente della scuola possa dirsi nemico all'arte?

Gioverebbe dunque che l'ordinamento dell'Istituto di Milano venisse imitato, per ciò che si riferisce agli architetti civili, dalle altre sei Scuole d'applicazione del Regno, se pure è necessario (e non lo credo) che tutte sei intendano a creare nuovi Vitruvi.

Lasciamo da parte le eccezioni; ma in generale, per dire schietta la verità, i migliori architetti non sono stati fino ad oggi quelli che le Scuole di applicazione, o prima di esse le Università insignirono del diploma. Povero Alvino! Improvvisava versi, era stato pittore, e fu il maestro di tutti i buoni architetti d'oggi nel mezzogiorno d'Italia. Povero De Fabris! Ebbe la fortuna avversa in giovinezza; dovette darsi agli acquerelli prospettici, a colorire stampe, a disegnare etichette, innanzi di venire eletto professore nell'Accademia fiorentina, innanzi di diventare il celebre autore della facciata di Santa Maria del Fiore e della Tribuna del David. Povero Cipolla! Povero Cattaneo, morto nella sua Venezia di ventotto anni, alcuni giorni prima del Brentano, senza aver potuto vedere finita la decorazione in marmi

e musaici intorno alla tomba di Pio IX, singolare lavoro di potente artista; morto senza aver potuto nemmeno raccogliere le lodi degli studiosi per il volume appena pubblicato sull'*Architettura italiana dal sesto secolo al Mille,* opera audace e innovatrice di erudito e di critico! Era allievo di Giacomo Franco, un altro professore senza diploma, che seppe darci il maestoso monumento per l'Ossario di Custoza e la chiesa di Lonigo, la più bella che sia stata eretta in Italia da tanti anni a questa parte, l'unica italiana odierna riprodotta dal Klasen nell'ultimo suo volume intorno agli edifici ecclesiastici del mondo civile.

Non hanno diploma il Partini, senese, nè il D'Andrade, già pittor di paesaggi, due acuti restauratori di vecchi monumenti. Non hanno diploma il vecchio Macciacchini, intagliatore in legno, uomo alla buona, autore dell'imponente cimitero in Milano, di non so quante chiese sparse nei paesetti lombardi e della cupola del duomo di Pavia, un delicato e contrastato problema di statica; nè il vecchio Poggi, amabile e culto cavaliere dell'ordine di Savoia, il quale ha saputo fare il miracolo, allargando Firenze, di renderla ancor più bella; nè lo aveva quel caro mastro Carmelo di Maglie, muratore, che alzava nella sua città palazzi di gentile sapore quasi quattrocentistico. Il Rovelli, mentre popolava i colli genovesi e la lieta riviera ligure di castelli e di ville, ed il conte Sacconi, quando trionfò nel concorso per il monumento a Vittorio Emanuele in Campidoglio, non lo avevano, ma l'ottennero poi, in grazia di un articolo della vecchia legge Casati. Non so se lo abbia mai domandato l'architetto insigne del palazzo di città in Vienna, d'innumerevoli templi ed altri edifici archiacuti, il quale principiò da operaio, con lo scarpello e il martello, a lavorare nel duomo di Colonia, e finì barone dell'impero. E si potrebbe continuare la litania ancora un pezzo.

De' Francesi abbiamo visto quali sono i dissensi circa

il diploma; ma più vivi contrasti sorgono colà ad ogni tratto sul conto dell'*École nationale et spéciale des beaux-arts,* da cui esce la maggior parte degli architetti. Nell'ultimo congresso internazionale poco mancò che non venissero alle mani. Le adunanze avevano luogo nell'emiciclo della Scuola, sotto al famoso dipinto del Delaroche, figurante la nobile schiera dei sommi artisti antichi e moderni, aggruppati in placidi crocchi e intenti a conversare serenamente fra loro. Gli avversari dell'*École,* tra i quali, in prima fila, il de Baudot, che tiene al Trocadero un corso di lezioni libere sull'arte francese del medio evo, accusavano l'insegnamento officiale di essere angusto, esclusivo, classicamente convenzionale, privo di ogni razionalità, nemico delle grandi tradizioni architettoniche nazionali. I difensori, fra cui il Trélat, direttore appunto della Scuola nazionale, ed il Guillaume, professore in essa di teoria architettonica, citavano i noti artisti allievi di quell'istituto; affermavano che i grandi edifici della Esposizione, lodati anche dagli oppositori, erano opere di uomini educati nell'istituto medesimo; negavano, naturalmente, ogni pedanteria, ogni piccolezza; concludevano dichiarando che la Scuola non abbisogna di riforme, ma che intorno ad essa possono pure svolgersi, affatto indipendenti, altre scuole architettoniche, rispettabili ed utili. Cominciarono allora le accuse personali e i tumulti. Il de Baudot gridava — *Méfiez-vous, messieurs, des paroles dorées.* — Gridavano al de Baudot: — *C'est le professeur, et non l'enseignement, que M. de Baudot veut changer à l'École des beaux-arts.* — *Je n'accepte pas cette insinuation.* — *Le vote, le vote.* — *Non, non, assez, à la porte.* — E il presidente Garnier, impacciato, commosso, principia: — *Hier encore j'aurais essayé de donner mon avis sur la question. J'espérais pouvoir dire nettement: celui-ci a raison, celui-là a tort. Aujourd'hui, je le confesse, je n'en sais plus rien du tout...* Per fortuna uno dei presenti ha la buona idea di vociare,

che la questione dell'*École* è tutta francese, che se la sbrighi dunque un congresso francese, mentre al congresso internazionale non ispetta di metterci becco. — Bene, bravo. — No, no. — Sì, sì. — È una lezione di convenienza. — Non accettiamo lezioni dagli stranieri. — Alla porta. — Il voto — Dieci ordini del giorno vengono presentati alla presidenza; e, quando Dio vuole, si vota: si vota di non votare.

Abbiamo voluto riferire la scenetta per conforto dei membri de' congressi italiani; ed anche per mostrare come la questione dell'insegnamento non sia meno controversa in Francia di quanto possa parere in Italia.

E qui non vorrei soggiungere una cosa che sembrasse bizzarra: ma credo fermamente che la tenace predilezione dell'*École nationale* per gli stili classici, e le pubbliche e talvolta veementi scissure di altre scuole dissidenti, tornino a beneficio dell'arte. Le cose forti e belle non si fanno altro che con la passione fervida e la persuasione profonda. Uno che tratti e che insegni indifferentemente l'architettura romana e l'ogivale, la greca e la barocca, non potendo averle studiate del pari nelle viscere, non potendo avere ugualmente destra la mano in forme tanto disparate od opposte, non potendo amare con identico entusiasmo arti così differenti o contrarie, deve produrre, deve ispirare opere fredde, stentate, artefatte. I nostri Istituti di belle arti, come i nostri architetti, peccano di un eclettismo sfiduciato e superficiale. Nessuna convinzione animosa, nessuna negazione violenta. In Francia invece il Ruprich-Robert, abile costruttore e decoratore naturalista, distingue in un suo opuscolo i propri colleghi in Goticisti e Romanisti, *auxquels le nom d'Italiens conviendrait mieux*. Altri li scindono invece in Diocesani, come il Viollet-le-Duc, gran sacerdote dell'arte ogivale, il Millet, il Lassus; in neo-greci, come il Duc, il Labrouste; in razionalisti, indipendenti, metallicomani, ceramicomani, pasticciomani, ecc. Un po' di mania, confessiamolo, è pure necessaria nell'arte.

Invece i nostri architetti non patentati germogliano negli Istituti di belle arti, dove gli studi scientifici si restringono agli elementi della geometria piana e solida, e a qualcosetta di geometria descrittiva. Possono venire ammessi dopo la quarta classe elementare, e, se vanno lisci, studiano otto anni, uno nel corso preparatorio, tre nel corso comune, quattro nello speciale, ottenendo alla fine il titolo accademico di *Professore di disegno architettonico;* ma è giusto soggiungere che quasi tutti hanno compiuto la scuola tecnica, e che attingono via via le indispensabili cognizioni teoriche e pratiche da qualche maestro privato, dai libri e sopra tutto dalle fabbriche in costruzione. A Milano, per esempio, sono pochissimi gli allievi, i quali non facciano andare di pari passo le lezioni dell'Accademia con quelle della Scuola dei capomaestri: unica istituzione in Italia di questo genere, fondata nel 1872 presso l'Istituto tecnico secondario, che porta il nome di Carlo Cattaneo, sovvenuta con poche migliaia di lire dal Comune e dalla Provincia, frequentata in principio da sei giovani, nel 1882 da quarantacinque, poi da più di centotrenta, dei quali molti d'altre provincie del Regno, e non pochi stranieri, massime svizzeri del Canton Ticino. Lo scopo della scuola sta nell' istruire capimaestri, imprenditori, accollatari, sicchè diventino *intelligenti interpreti e capaci esecutori dei progetti e delle idee degli ingegneri e degli architetti;* la singolarità di essa consiste nell' obbligo in tutti i giovani di presentare all' atto della iscrizione la prova di essere praticanti, lavoratori od assistenti di fabbrica, del che la direzione si tiene, a intervalli, informata. Perciò i corsi abbracciano tre anni, ma le lezioni non occupano più di due ore e mezzo ogni giorno.

Se facciamo adesso un rapido confronto fra l'importanza di alcune materie scientifiche insegnate nella umile scuola milanese, e quelle insegnate nell'*École nationale* di Parigi, produttrice di tanti insigni architetti: se supponiamo che le

settimane di vero insegnamento sieno trenta all'anno, vedremo che i nostri capomaestri studiano matematica e meccanica per 390 ore, mentre gli architetti francesi, come risulta dai programmi stampati, hanno di matematica e meccanica 36 lezioni, le quali, se fossero anche di tre ore l'una, si ridurrebbero a 108 ore; vedremo che i nostri capomaestri per la costruzione, il relativo disegno e la fisica impiegano nel totale 450 ore, mentre gli architetti francesi vi occupano in tutto 50 lezioni, cioè 150 ore al massimo. Vero è che per entrare nell'*École* occorre subire un esame di ammissione affatto elementare sull'aritmetica, sul sistema decimale, sull'algebra, sulla geometria piana, solida e descrittiva. Tutto sommato, i capomaestri italiani non istanno al di sotto; sicchè il de Baudot non aveva poi torto nel congresso internazionale di domandare che la Scuola parigina desse agli studi scientifici uno svolgimento più esteso. L'arte compensa. Vi sono per gli architetti tre professori *chefs d'atelier*, oltre ad uno di composizione architettonica, uno di composizione decorativa, uno di teoria dell'architettura, uno di estetica dell'architettura, uno di storia dell'architettura, uno di archeologia.

I nostri così detti *professori di disegno architettonico*, una volta impratichiti qua o là nell'arte di costruire diventano, bisogna dichiararlo per amore della verità, assai migliori architetti di quello che non sieno, in generale, i giovani regolarmente insigniti del diploma di architetto civile in una Scuola di applicazione. Conoscono bene la decorazione ornamentale, i principali stili architettonici, la composizione dei vari generi di edifici, la prospettiva lineare e pittorica; sanno disegnare sufficientemente di figura e modellare di ornato; non sono privi di buone nozioni intorno alla storia dell'arte, segnatamente dell'architettura. Quanto alle cognizioni scientifiche, raccolte, come si è detto, fuori dell'Istituto di belle arti, riescono scarse, ma chiare, tiranti sempre alle applicazioni ed alla pratica,

e di ammirabile esattezza nei più minuti particolari tecnici. Una tale solidità di dottrina elementare fa che codesti giovani intendano facilmente i problemi anche difficili, se, venuta la necessità di doverli risolvere, ci si mettono proprio sul serio. All'incontro molti degli architetti patentati perdono in profondità ciò che acquistano in estensione; e l'allagante sapere superficiale non penetra, svapora. D'arte pochissimo, di pratica niente; bisogna che ricomincino la loro istruzione nello studio di un abile esercente, dove le troppe o troppo alte cose imparate già nella scuola tornano loro nella memoria a scatti, vagamente, piuttosto come sogno che come realtà.

Il male dei professori di disegno architettonico sta nella scarsezza o, per meglio dire, nell'assenza quasi assoluta di cultura classica e letteraria, quando non se la procurino da sè stessi, come riesce a parecchi, come riescì meravigliosamente a Raffaele Cattaneo. Il difetto della lingua latina, senza parlare della storia e dell'archeologia, rende difficili, talvolta impossibili ai giovani usciti dalle Accademie le compiute ricerche sui monumenti antichi e su quelli del medio evo; ma neanche per questo conto i patentati stanno al disopra, dacchè quasi tutti, invece che agli studi classici, prima di venire ammessi al biennio universitario attesero agli studi tecnici.

Quale è, dall'altro canto, la posizione sociale e professionale dei professori di disegno architettonico? Lo dissero al Ministro della Istruzione con una istanza del dicembre 1888 alcuni valenti allievi dell'Istituto fiorentino di belle arti: *La classe di giovani, nella quale i sottoscritti si trovano, resta senza una via aperta legalmente per le costruzioni; e si vedono costretti in molti casi a lavorare oscuri, o quali semplici disegnatori, o sotto il nome legale di altro professionista.* Non chiedevano favori; chiedevano solamente l'applicazione dello statuto vigente per i principali Istituti di belle arti del

Regno nell'articolo, il quale dice che, dopo compiuto lodevolmente il corso speciale di architettura, i giovani *potranno conseguire il diploma di architetto, fatta che abbiano poi buona prova anche negli esami scientifici relativi in uno degli Istituti superiori dello Stato.* Prima che al Ministro si erano indirizzati ai direttori degli indicati Istituti; ma la risposta fu, che non v'era mai stata intorno ai detti esami nemmeno l'ombra d'una istruzione. E non c'è stata poi, ed il Ministro non ha saputo che cosa replicare, perchè spesso i decreti dicono le cose a caso.

Comunque sia, il decoro dell'architettura viene sostenuto in Italia per merito segnatamente degli abbandonati professori di disegno architettonico. Vincono molti concorsi, occupano molte cattedre artistiche, alzano buoni edifici, nè i Comuni sono sempre restii ad accettare la loro firma sotto ai disegni di nuove fabbriche, nè le amministrazioni pubbliche rifuggono dall'accoglierli talvolta come impiegati nei loro uffici tecnici. Dio volesse che amministrazioni e privati si rivolgessero sempre ad essi! Non si vedrebbero le innumerevoli brutture, murate da ingegneri nati in ira alle Grazie, o erette, con l'aiuto di qualche disegnatoraccio dozzinale, da speculatori avidi e avari.

Qui ci si affaccia un tema, che richiederebbe assai varie considerazioni e troppo lungo spazio, senza condurre a un resultato assoluto. Quale, nelle condizioni della nostra società e dell'arte presente, può essere il limite delle cognizioni scientifiche nell'architetto civile? Se si guarda solo al passato la risposta diventa facile. I grandi artisti non avevano bisogno d'altro che degli elementi della geometria e della meccanica per alzare, aiutati dalla pratica propria o da quella dei costruttori, i più ammirabili, i più singolari, i più solidi e duraturi edifici. Vitruvio poteva chiedere all'architetto che fosse quasi enciclopedico; e anche Alessandro

Capra nel settecento poteva domandargli un mondo di cose varie, sino ad affermare che, appunto perchè sa di tutto, *Dio si chiama supremo e divino architetto.* Il colmo della scienza, non per i filosofi, ma per gli uomini pratici e per gli artisti, corrispondeva a meno, certo, di quello che si insegni ora nella Scuola dei capomaestri o nell'*École nationale.* La somma virtù stava nella bellezza, tanto che Leonbattista Alberti affermò: *Nessun lavoro per nessun' altra cosa può giammai esser più sicuro dalle ingiurie degli uomini e parimente illeso, quanto che per la dignità e venustà della sua bellezza.*

Nondimeno al dì d'oggi, lasciando anche stare l'amor proprio dell'architetto, che lo spinge a chiedere le ragioni delle formule ed il perchè dei fatti, due novità crescono la importanza della teoria: l'uso abbondantissimo del ferro, e la necessità di ottenere, per cagione di economia, con i minori mezzi possibili il maggior possibile resultato. S'aggiungano le applicazioni recenti della fisica ai caloriferi, ai ventilatori, eccetera, e quelle della chimica alle sostanze, le quali servono a indurire le pietre, a preservare i legnami ed altri materiali da costruzione. Ma non bisogna esagerare. Un architetto, che si mettesse a studiare contrappunto prima di fare il disegno d'un teatro e medicina prima di ideare un ospedale, o pretendesse di saper fare il salto mortale e d'imbroccare il punto con la carabina innanzi di erigere una palestra e un bersaglio, farebbe ridere i polli. Eppure i nostri professori scienziati cascano facilmente, come si è detto dianzi, in eccessi consimili, sebbene la vita sia troppo breve e l'arte troppo difficile per lasciarsi andare nelle scuole al lusso di studi non direttamente ed assolutamente utili. Le cognizioni speciali, necessarie a risolvere certi speciali problemi, si acquistano poi via via, secondo il bisogno e nei limiti del bisogno.

Del rimanente, le principali cagioni della floridezza o dell'aridità di un'arte non si devono cercare nelle scuole.

Stanno sopra tutto nelle inclinazioni dello spirito pubblico e nel grado di cultura generale, nella ricchezza o nella povertà del paese, nell'amore o nel disprezzo mostrato per le discipline del bello dal Governo, dai Comuni, dall'aristocrazia, dai ricchi. Io mi rammento di avere udito dal Trefort, Ministro ungherese della pubblica Istruzione, morto da poco, alcune parole piene di saviezza. Appena gli fui presentato, cominciai a lodare la grandiosità elegante degli edifici pubblici di Buda-Pest, ammirando la liberalità del Governo. — Ecco, rispose il vecchio, che conosceva ogni angolo d'Italia e parlava bene l'italiano, ecco, noi non possiamo, come voi altri, porgere in esemplare all'arte odierna i sublimi monumenti antichi; abbiamo dunque dovuto, con grande sacrifizio dell'erario, fabbricare modelli degni d'una capitale moderna, eccitando così la emulazione dei nobili e dei banchieri, destando un certo pudore patriottico persino negli speculatori. Il buon esempio ha fruttato; ed i milioni, che sono pure tornati in buona parte negli scrigni dello Stato per via di tasse e d'imposte, diedero un enorme interesse in bellezza e in decoro. — Buda-Pest è riescita, in fatti, anche più stupenda di Vienna, dove la prima causa del rigoglio straordinario dell'architettura sta nel fondo cumulato dalla città colle vendite delle aree sgombrate dagli immensi bastioni: fondo destinato unicamente alle migliorie edilizie ed agli edifici pubblici. Nella stessa Francia, senza rammentare i monumenti architettonici e statuari, vedete il Ministro della Guerra dare a dieci artisti l'allogazione di dieci quadri, che illustrino le più gloriose battaglie francesi; vedete il Ministro dell'Istruzione affidare vastissime decorazioni pittoriche al Puvis de Chavannes, al Galland, al Chartran, al Constant, a molti altri, ed il Consiglio comunale meżzo anarchico di Parigi ordinare, che le scuole elementari sieno ornate dai migliori artisti di ampie storie a buon fresco.

In Italia, per verità, non possiamo troppo lamentarci. I concorsi per il monumento nazionale a Vittorio Emanuele, per la facciata del Duomo di Milano, per il Palazzo di Giustizia in Roma, per quello del Parlamento e cento altre gare minori, hanno mostrato principalmente il valore dei giovani. Si sono alzati qua e là edifici non solo utili, non solo bene costrutti, ma veramente belli: scuole, teatri, palazzi, palazzine, villini. D'altro canto, che colpa hanno gli architetti contemporanei se per gli antichi Greci il tipo dell'arte stava nel tempio o nel propileo, per gli antichi Romani stava nelle terme, nel foro o nell'anfiteatro, per i vecchi Cristiani nella basilica, per i Comuni del medio evo nel palazzo di città o nella chiesa, per il Risorgimento nella villa o nella residenza del principe, ed oggi invece il tipo sta nella casa — nella casa da pigione, nella casa da speculazione? Non è egli un miracolo che molti di codesti casamenti, i quali giungono al massimo dell'altezza tollerata dal regolamento edilizio, e si dividono nel massimo numero di piani alti il minimo possibile, e, quando non sieno quasi ignudi, sfoggiano una decorazione destinata solo a rialzare il prezzo dei quartieri interni, solleticando la vanità o l'interesse degli inquilini e dei bottegai: non è egli un miracolo, che molti sieno davvero artistici e grandiosi? Nè si può negare senza ingiustizia, che a Firenze, a Roma, a Genova, a Torino, a Milano, in altre città ce ne sieno tanti di belli quanti, in proporzione, se ne vedono nelle capitali straniere. La differenza tra i paesi stranieri ed il nostro sta in ciò, che in quelli abbondano gli edifici costrutti per più nobili scopi, con più larghezza di mezzi e quindi con maggiore libertà di composizione.

Concludiamo. A parità di esercizio pratico e di cognizioni elementari teoriche, un architetto povero di scienza e ricco di arte potrà costruire con lode quasi ogni genere di edifici civili, dovendo solo ricorrere in casi affatto eccezio-

nali alla sapienza altrui od all'aiuto degli ingegneri di officine speciali; ma un architetto, sia pure patentato, ricco di scienza e povero d'arte, costruirà sì gli edifici di qualsivoglia genere senza il soccorco di nessuno, ma li costruirà tutti brutti.

III.

LE NUOVE SCUOLE PER GLI ARCHITETTI.

Il disegno di legge presentato il 14 giugno 1889 dal Ministro Boselli al Senato *per la istituzione di Scuole superiori d'Architettura* zoppicava; ma per intenderlo bisogna risalire a due decreti dati dall'onorevole Coppino il 25 settembre del 1885 ed il 9 novembre dello stesso anno.

Il Coppino aveva studiato con vivo amore e con acuto ingegno l'intricato argomento, dopo aver fatto suonare le varie campane degli artisti e degli scienziati, dei professionisti e dei professori. Si decise in favore degli Istituti di belle arti, creando in quelli di Roma, di Firenze e di Napoli tre scuole d'architettura *complete,* divise in due corsi, l'inferiore di tre anni, cui venivano ammessi i fanciulli con la licenza della scuola tecnica, il superiore di quattro, finiti i quali e superato l'esame generale, s'accordava un *diploma di approvazione.* Veramente avrebbe dovuto essere un diploma di *Architetto;* ma, non volendo dare troppo nel naso fino da bel principio alle Scuole di applicazione per gli ingegneri, delle quali non si parlava punto, fu trovato quell'ingegnoso modo di uscire intanto, come si direbbe, pel rotto della cuffia. La novità consisteva nell'aggiungere agli insegnamenti artistici quelli scientifici necessari all'esercizio dell'architettura civile, ed anche alcune materie di cultura generale — storia universale, storia naturale, geografia,

lingua e letteratura italiana. Per sopperire alle nuove spese erano assegnate all'Istituto di belle arti di Firenze 10,400 lire, a quello di Roma pure 10,400 ed a quello di Napoli 10,300; senonchè sì fatti modi di stanziamento non piacevano alla Commissione del bilancio. S'aggiunga che il diploma di approvazione, avvicinandosi il tempo di doverlo conferire, doveva diventare un diploma che dicesse qualcosa; ma il Consiglio superiore della istruzione, interrogato, rispose che i diplomi professionali devono essere dati nelle forme regolari dagli Istituti superiori, non già così per via di decreto dagli Istituti secondari. Di qui la urgenza e la necessità di una legge.

Già il Coppino, prima di lasciare il Ministero, mise innanzi in una limpida relazione, allegata a quella dell'Arcoleo sul bilancio della Istruzione pubblica per l'anno 1888-89, la proposta di aumentare da sette ad otto gli anni di studio nelle nuove Scuole accademiche, e ritoccò programmi ed orari, sicchè, nel giudicare dell'opera sua, conviene attenersi a questi ultimi miglioramenti; nè bisogna dimenticare che fino dai loro esordi le nuove scuole accolsero un considerevole numero di alunni, e ricevettero da molte parti larghissime lodi. Malgrado ciò, io credo che la istituzione avesse un peccato originale d'imprudenza; giacchè il Coppino avrebbe potuto scansare di dar di cozzo nelle Scuole di applicazione, contentandosi di piantare le Scuole complete di architettura nelle due città d'Italia meglio adatte ad accoglierle e dove appunto non ci sono Scuole d'applicazione, Firenze e Venezia.

È strano davvero che il Coppino, sì culto uomo e intendente dell'arte, abbia trascurato Venezia. Si cerca per educare l'architetto quello che usano chiamare l'*ambiente artistico,* e si dimentica l'ambiente più artistico, l'ambiente più architettonico d'Italia! In nessun luogo l'architettura del passato è più allettevole, più istruttiva, più viva, più, ag-

giungerei, moderna di quello che sia a Venezia. Non vi si trovano i resti dell'antichità romana, così colossali, così imponenti, che lo spirito ne rimane sopraffatto ed oppresso; non vi si trovano le bugne fiorentine quasi fortilizie, nè le finestre piccole, aperte sospettosamente nella massa dei fieri palazzi. Vi si trovano le logge gaie del quattrocento e del cinquecento, le ampie bifore, le larghe finestre spalancate alla luce ed all'aria, siccome vuole oggi l'igiene; ed i piani di giusta altezza; e i sostegni, le cornici, le sagome di mezzane o di piccole misure, ornate con gentilezza inarrivabile di riquadrature e di fogliami; ed infinite varietà di forme d'ogni proporzione, d'ogni espressione, dalla semplicità più castigata ed amabile alla più sfoggiata e pomposa grazia. Parrebbe quasi che i sommi artefici di tre, quattro o cinque secoli addietro avessero indovinato i bisogni e l'indole di questa società presente. Persino l'arte bizantina assume negli splendori della basilica d'oro un certo che di intimo, e s'inviscera in noi e commuove, non come un'opera antica, ma come un sogno proprio nostro, il quale soddisfa alle più poetiche e sincere aspirazioni della nostra natura. Persino il palazzo del Governo e della città sembra che inviti, alla maniera che piacerebbe oggi, i cittadini ad accostarvisi e ad entrarvi, con i suoi ampi portici terreni, con le sue alte logge del primo piano, con la sua merlatura snella a punte e ad archetti, tanto diversa dai minacciosi merli dei palazzi pubblici del medio evo. E nell'arte già licenziosa c'è nulla fuori di Venezia, che giunga alla potente maestà del palazzo Rezzonico, del palazzo Pesaro, della chiesa della Salute?

Le idee dell'onorevole Coppino erano, ad ogni modo, molto chiare. Egli avrebbe voluto che negli Istituti di belle arti l'architettura serbasse il suo carattere e la sua importanza di arte bella, introducendovi gli studi assolutamente necessari di scienza; ed avrebbe altresì voluto che le Scuole

d'applicazione si contentassero d'ora in poi degli ingegneri civili e degli ingegneri industriali. E non ostante, sincero come egli è sempre e d'accordo in questo con il suo successore, dichiarava nella relazione, che *nell'Istituto tecnico superiore di Milano la sezione degli architetti civili è, a dir vero, ordinata molto meglio che altrove... Essa ricorda la sezione degli architetti nei Politecnici tedeschi, e specialmente di Vienna, Monaco, Berlino e Stoccarda.*

Il Ministro Boselli con il suo primo disegno di legge manteneva alle Scuole d'applicazione la facoltà *di rilasciare lauree in architettura*, e, pure confermando agli Istituti di belle arti di Roma e di Napoli il privilegio di assegnare *un diploma, che abilitasse alla professione di architetto civile*, imponeva a codesti due Istituti di ricorrere per le materie scientifiche alla Università ed alla Scuola d'applicazione. Ne derivava che in Roma ed in Napoli ci sarebbero stati due diversi diplomi di architetto civile: l'uno dato dalla Scuola d'applicazione con la cooperazione dell'Istituto di belle arti, l'altro dato dall'Istituto di belle arti con la cooperazione della Scuola d'applicazione.

L'Ufficio centrale del Senato modificò il disegno di legge; ma tosto, alla sua volta, il Ministro introdusse nuovi ed essenziali miglioramenti nelle proposte dell'Ufficio centrale, votati dal Senato dopo una discussione veramente istruttiva ed alta, dopo una efficace arringa del Boselli e dopo un lungo discorso del relatore Cremona, così spigliato e vivace nella profondità e acutezza delle ragioni, che pareva non di sentire un matematico ragionare, ma un letterato e, in alcuni punti, un artista. Ed il Brioschi, difensore misurato della scienza, si accordò pienamente col Villari, difensore illuminato dell'arte. Fondate due scuole d'architettura al tutto compiute e autonome negli Istituti di belle arti di Firenze e Venezia; cresciute di tre professori di discipline architettoniche le scuole di architettura nell'Istituto tecnico supe-

riore di Milano ed in quelle Scuole di applicazione per gli ingegneri, ove al Consiglio superiore della istruzione ed alle Camere sembrerà che debba, con ispeciale stanziamento in bilancio, attuarsi il nuovo ordinamento (ragionevole freno alla italiana smania di moltiplicare le istituzioni scolastiche); sanzionato il principio che gli insegnamenti artistici si attingano nelle Accademie di belle arti; affermata la distinzione fra ingegnere ed architetto; approvato alla unanimità un ordine del giorno, il quale apre agli architetti le porte dei maggiori uffici nel Genio civile. Ed al proposito di ciò il Ministro dei lavori pubblici disse queste rassicuranti parole: " Sarà veramente una buona ventura per l'Amministrazione, giacchè nella mia breve esperienza del Ministero ho dovuto persuadermi quanto difetto vi abbia d'architetti nel corpo del Genio civile; tantochè se ne noverano pochissimi, forse due soltanto, nel supremo corpo dei lavori pubblici, che è il Consiglio superiore. „ E per guarentigia delle sue buone intenzioni il Finali rammentò come nel regolamento per le ammissioni e promozioni nel Genio civile egli spontaneamente si fosse studiato di rialzare la importanza dell'architettura, determinando che una parte delle borse da conferirsi a valorosi giovani spettasse ai meglio distinti in quest'arte, purchè si obbligassero a continuarne lo studio.

Fu bello il sentire, fra le tante verità espresse dal Cremona, questa: " Come non è permesso a nessuno di non sapere leggere e scrivere, così non dovrebb'essere permesso a nessuna persona culta di ignorare il disegno. „ E raccomandò al Ministro di estendere assai più che non sia ora l'insegnamento artistico nelle scuole secondarie classiche e tecniche. Al quale savio desiderio non pare che ci si vada accostando; poichè anzi un ordine circolare del novembre 1889 stabilisce che negli Istituti tecnici l'orario per il disegno venga nella sezione fisico-matematica ridotto da sei ore a quattro e mezza settimanali; e nel Ginnasio inferiore,

s'io non m'inganno, il pochissimo disegno continua a rimanere fra le materie *facoltative*, mentre nel superiore e nel Liceo non ce n'è affatto, nè di obbligatorio, nè di facoltativo.

La cagione sta in un certo disprezzo dei preposti all'insegnamento per gli esercizi, che credono manuali, al paragone di quelle discipline, che dicono indirizzate a coltivare il cuore e la mente. O perchè non sopprimono lo studio dello scrivere? Non è materiale la scrittura anche più del disegno? E perchè i più civili Stati stranieri provvedono agli elementi del disegno fino dalle scuole elementari, e noi no? Perchè non fu continuata in ciò la oculata iniziativa del Ministro Coppino? Nel 1851 il conte di Laborde, visitata la prima esposizione universale di Londra, che insegnò tante utili cose agli Inglesi ed agli altri, non rifiniva di ripetere una formula: *Le Dessin comme l'Écriture;* la quale formula un altro conte, il povero Pastoris, fece sanzionare e applicare anni addietro dal Comune di Torino, che, almeno per questo, dovrebbe servire di esempio agli altri grandi municipi d'Italia.

Un senatore avrebbe voluto le scuole di architettura circolanti: due anni a Roma, uno a Venezia, uno a Firenze. Della proposta il Ministro intese il buono, mostrando come, allorchè lo consentiranno le condizioni dell'erario, converrà istituire alquante borse per viaggi di perfezionamento, da conferirsi ai migliori allievi delle nuove scuole superiori di architettura, acciocchè appunto imparino a conoscere nelle viscere i principali monumenti d'Italia e di fuori. E codeste borse c'erano nelle Accademie di belle arti, non solo per gli architetti, ma anche per i pittori e per gli scultori; senonchè, avendo dato in qualche caso uno scarso frutto, invece di rinnovarne le disposizioni troppo invecchiate, addirittura si distrussero, e nel 1877 una parte di quei fondi si destinò ai premi così detti *di merito* e *d'incoraggiamento*, che fecero cattiva prova, e rimasero alla loro volta soppressi

dal Baccelli per fondare e continuare con meno di centomila lire l'anno la Galleria nazionale d'arte contemporanea.

Ed è venuto il Villari, ed ha rimesso in atto le pensioni artistiche, una sola per tutta Italia in ciascuna delle tre arti maggiori; ma, invece di rifarne i regolamenti, giusta i nuovi bisogni artistici e sociali, le ripigliò nè più nè meno quali erano trenta o quarant'anni addietro, sicchè presto dovranno essere inevitabilmente riformate di nuovo o distrutte.

Per dimostrare che il disegno di legge approvato dai senatori è conforme ai desiderii degli architetti italiani, basterà citare la deliberazione del Congresso nazionale d'ingegneri e architetti, tenuto in Venezia il 1887, e nel quale la sezione d'architettura era composta di quasi un centinaio di esercenti e professori d'ogni parte d'Italia. Dopo avere esaminato i voti dei Congressi precedenti fu preso il seguente partito: " 1.° Che debba venire confermata la distinzione fra i diplomi d'ingegnere e di architetto, supplendo nelle Scuole di applicazione al presente difetto d'insegnamenti artistici coll'obbligo negli allievi d'architettura di frequentare gl'Istituti di belle arti; 2.° Che per Firenze e Venezia, centri eminentemente artistici, nei quali mancano le suddette Scuole di applicazione, il Governo provveda affinchè nelle Accademie di belle arti sieno istituite scuole speciali, capaci di fornire agli architetti, oltre la cultura artistica necessaria, anche una cultura scientifica simile a quella che impartiscono le Scuole di applicazione. „ La legge, ch'è rimasta un disegno, pare quasi lo svolgimento di questi concetti, con maggiore larghezza e liberalità d'intenti e di mezzi.

Mentre gli architetti del Congresso non s'attentavano, per esempio, di chiedere che la parte storica e teorica dell'architettura venisse ampliata, furono all'incontro votate dal

Senato tre nuove cattedre aventi prerogative universitarie: la prima per la ricerca dei caratteri costruttivi, estetici e ornamentali degli stili architettonici, in relazione con le condizioni sociali, con la scienza, con l'indole dei vari popoli e delle varie età; la seconda per l'applicazione razionale di quegli stili antichi e vecchi alle molteplici esigenze della civiltà odierna; la terza per lo studio dei monumenti, rispetto alla loro ideale reintegrazione, alla loro conservazione materiale, al loro restauro statico.

Quest'ultimo insegnamento, così nuovo eppure così necessario in Italia, manca, come corpo di dottrina, fra le scuole dell'immenso Politecnico di Berlino, ove per la sola sezione architettonica, frequentata da più di dugento allievi, i corsi speciali salgono a ottantasette e i professori a quarantaquattro, dei quali venticinque per le cose attinenti all'arte e diciannove per quelle riguardanti la scienza. Il gran numero delle lezioni deriva dal frazionamento delle materie: ci sono tanti maestri quanti i periodi storici dell'architettura, fino a insegnare a parte in due semestri l'arte germanica nel tempo della Riforma.

C'è chi invade il tema del collega, massime nell'arte del medio evo, chi abbraccia gli argomenti di parecchie altre cattedre, chi attende ai compendi. Nè l'arte industriale viene dimenticata: la sua storia si divide in epoche e in rami — storia dell'arte nella tessitura, storia dell'arte nelle applicazioni ai metalli, storia della incisione; e poi tanta altra roba da far schiattare di sapienza. Buono per gli alunni che il Consiglio direttivo si contenta di suggerire un certo ordine di studi, lasciando a ciascuno il diritto di fare poi negli otto semestri ciò che meglio conviene alla propria inclinazione ed al proprio cervello. Ammirabile sontuosità di scienza e d'arte; ma, fortunatamente, non necessaria. I libri speciali sono pur pubblicati al fine di leggerli e di studiarli, nè riesce affatto indispensabile che la scuola esaurisca lo scibile.

Insomma, le tre cattedre, che con tanta saviezza il Senato decise di aggiungere, bastano a conseguire l'elevato intento espresso dal relatore dell' Ufficio centrale: " L'architetto non dev' essere da meno dell' ingegnere, del medico, dell'avvocato; anzi se all' architetto possono bastare cognizioni matematiche al di sotto di quelle di cui abbisogna l'ingegnere, la cultura letteraria, storica, artistica, dev' essere invece di altrettanto più vigorosa, più profonda e più estesa. „ E il relatore insisteva, d' accordo con il Brioschi, a dichiarare che le materie scientifiche s' abbiano per l'allievo d' architettura a ridùrre *al più stretto necessario;* e ch' egli debba, non solo nei tre anni del corso speciale, ma già nei due del corso preparatorio universitario giovarsi di tutti gli insegnamenti artistici dell'Accademia di belle arti, anzi ancora prima, durante le classi del Liceo o dell' Istituto tecnico. Il quale fine si può raggiungere, osservava il Cremona, per via di *semplici accordi d' orario, che il Ministero potrà promuovere tanto più facilmente in quanto si tratterà di pochissimi giovani.*

Il disegno di legge, presentato alla Camera, venne studiato da una Commissione, di cui facevano parte il Coppino e il Colombo e fu relatore il presente Ministro della Istruzione, Ferdinando Martini. Codesto disegno (confessava la relazione) non si poteva dire l'*ideale* dei commissari; alcuni tra essi avrebbero preferito le prime proposte del Boselli; al Martini sorrideva il concetto di una Scuola unica per tutta Italia, da fondarsi in quella città che meglio si credesse idonea, probabilmente Venezia. Non di meno, la commissione, pigliando il bene senza rinunciare alla speranza del meglio, accolse tale e quale il disegno del Senato; ma, nel trasmetterlo alla Camera, invitò questa a votare, in forma d' ordine del giorno, la seguente dichiarazione: " Che nelle scuole d'architettura, qualunque sia l'istituto al quale si aggreghino o del quale facciano parte, gli

insegnamenti artistici debbano per numero e per importanza, e così negli orari e nei programmi, prevalere agli insegnamenti tecnici „.

La sessione era agli sgoccioli; faceva un caldo soffocante. L'11 luglio del 1890, il giorno innanzi che gli ultimi deputati scappassero, il Martini, il marchese Torrigiani fiorentino, il Galli veneziano, insistettero perchè si discutesse intorno alle scuole di architettura; e la Camera brontolava, ma forse avrebbe aderito, quando il duca di Sandonato gridò: — È una legge ingiusta. — Perchè, perchè? — Perchè offende il Mezzogiorno. — E già il Baccelli aveva combinato con gli amici suoi di impedirne la discussione.

Non si può negare che il Baccelli romano e il Sandonato napoletano avessero ragione. L'articolo primo dava modo al Governo di aprire Scuole superiori di architettura anche a Roma ed a Napoli, purchè stanziasse in bilancio, dopo udito il Consiglio superiore dell'Istruzione, i relativi fondi; ma non lo aveva fatto, nè forse l'avrebbe potuto fare, e intanto le Scuole non si sarebbero fondate che a Venezia, a Firenze e a Milano.

Roma, la prima città monumentale del mondo, la capitale del Regno, la Mecca di tutti gli studiosi d'architettura, la sede di tante Accademie artistiche straniere; Napoli, il cuore di mezza Italia, Napoli la greca e la romana, potevano rinunciare forse all'alto insegnamento dell'arte del compasso? No, e il Boselli lo intese, e nella nuova sessione presentò un nuovo disegno per quattro scuole, Roma, Napoli, Venezia e Firenze, lasciando fuori Milano, altro guaio; ma il Ministero fece il capitombolo, e seppellì, con tante altre buone intenzioni, anche le Scuole d'architettura.

Pasquale Villari, il quale mostrò da Ministro come la grammatica e la pratica sieno cose affatto diverse, benchè avesse scritto prima in Riviste letterarie e parlato in Congressi artistici sul tema dell'insegnamento architettonico, mo-

strando l'urgenza di provvedervi, non fece un bel niente. Il Martini farà, se gliene lascieranno il tempo.

Questo argomento s'allarga, perchè le scuole di architettura potrebbero, anzi dovrebbero connettersi ad altri istituti.

Il Gioberti chiamava l'architettura *arte principe, arte produttiva del contenente,* addirittura *Cosmo artificiale,* e osservava che l'opera architettonica *rende immagine dello spazio immenso, in cui l'unità emanatrice si va lentamente ed eternamente esplicando.* Di filosofia capisco poco; ma, in fondo, credo a rovescio del Gioberti, che l'architettura sia, benchè sovrana, benchè sublime, la prima fra le arti industriali.

Tentano di distinguere le arti superiori dalle arti applicate alle industrie o, più brevemente, industriali, col dire che le prime intendono al bello, le seconde all'utile. Non so veramente se le prime guardino sempre al bello, massime al dì d'oggi: nego che le seconde mirino all'utile, perchè all'utile mira l'industria; ma forse si vuol significare che intendono ad abbellire l'utile, il che, nella maggior parte dei casi, è vero. Ora, quale arte intende ad abbellire l'utile più dell'architettura? La differenza tra l'architettura dall'una parte e la pittura e la statuaria dall'altra risulta essenziale: quella giova all'uomo materialmente e idealmente, col mezzo della costruzione, che non è arte, e col mezzo di forme convenzionali, che variano per ogni popolo ed epoca; queste rappresentano la natura e segnatamente l'uomo, che non varia, e gli affetti e le inclinazioni di lui, che serbano in ogni indole di civiltà un fondo comune. La stessa musica trae dalla natura la sua tonalità, i principii della sua scienza, e vagamente esprime passioni e sensualismi umani.

Guardiamo ora, per esempio, all'architettura greca, la più ammirabile forse, rispetto alla bellezza, fra tutte quelle del passato. O perchè ci hanno da essere gli ordini? Per-

chè il dorico ha sempre l'alto abbaco nel capitello con i triglifi e le metope nel fregio, perchè il ionico ha sempre le volute e il corinzio i fogliami, e ionico e corinzio mancano di triglifi e metope? Sono in parte capricci o imitazioni d'altre arti, in parte derivazioni più o meno logiche da organismi costruttivi particolari, i quali, ispiratori delle forme artistiche, hanno la loro ragione nell'utile. Il medesimo si dica dell'architettura ogivale, di tutte le altre. L'architettura, dunque, ha origine dall'utile, ed ha per fine l'abbellimento dell'utile.

Può essere mai che un tempio, come la basilica di San Marco in Venezia, il duomo di Milano, San Pietro in Roma, la cattedrale di Colonia e tanti altri, che sollevano lo spirito al cielo, sia un'opera, per quanto eccelsa, d'arte industriale? È la casa di Dio; ma il calice, che contiene il sangue del Signore e appartiene senza contrasto all'arte industriale, è meno sacro forse o men nobile? La differenza nei gradi di bellezza o di sublimità non monta; non monta la diversità della materia, pietra o argento, oro o marmo, lavori giganteschi di scalpello o minuscoli di cesello; nè importa la distanza fra il genio e la sapienza dell'architetto al paragone dell'argentiere o dell'orafo. Qui si tratta della essenza dell'arte. Quei vasi antichi, dipinti con divine istorie, i quali non servivano a nessun uso materiale della vita, ma solo accompagnavano i morti nel sepolcro, sono un'arte meno alta dell'altra, che scavò od alzò i sepolcri medesimi? Aveva torto il Vasari di mettere nella pittura i vetri figurati, il musaico, la tarsìa, il commesso, il niello, l'incisione, e nella scultura le medaglie, i cammei, l'intaglio in legno, il lavoro in istucco ed il resto? E già egli si doleva che ai suoi tempi alcuni artisti si vergognassero di dipingere cassapanche, spalliere, paraventi e simili masserizie, nelle quali modeste opere i più eccellenti pittori si erano esercitati; e sarebbe erudizione da bimbi il rammentare quanti insigni

artisti principiarono nella bottega dell'orafo o del legnaiuolo, quanti diedero modelli e disegni per arazzi, ricami, argenterie, arredi e ornamentazioni d'ogni sorta.

Sapete quando i *depentori* veneziani presentarono una supplica al doge per essere sciolti dalla fratellanza con i miniatori, gli indoratori, i disegnatori di stoffe, i coloritori di travature, gl'imbianchini? Nel 1679: e l'ottennero tre anni dopo, mentre gli scultori non riescirono a staccarsi dai tagliapietre innanzi al 1723. L'imbianchino non è un pittore, come lo scarpellino non è uno statuario; ma se certi bronzetti, certe monetine minime, certi cammei antichi valgono quanto gli antichi colossi, se certe miniature di vecchi codici, certi nielli, certi smalti, certe ceramiche non invidiano le vaste pareti dipinte a fresco o le larghe tele dipinte ad olio, bisogna dire che le arti alte e basse non sono altro che un'arte sola.

Tutti sanno all'incontro che la distinzione esiste in realtà. Le scuole ed i musei di belle arti dipendono dal Ministero della istruzione, mentre le scuole ed i musei d'arte applicata dipendono dal Ministero di agricoltura, industria e commercio: distinzione di bilanci, d'indirizzi didattici, di ordini amministrativi, di sedi; in molti casi scuole doppie, servizio doppio, spese doppie, dispersione vana di forze. E la stretta comunanza nelle arti è desiderabile per cagioni più alte che non sieno l'amministrazione e l'economia: giova alla varietà, all'animazione dell'istituto; avvia agli scambi fra le discipline maggiori e le minori, dai quali derivò nei trascorsi secoli la grandezza delle arti decorative e industriali; apre nuovi sfoghi all'attività di quei molti pittori e scultori, che quali artisti vivrebbero affamati e infelici, e quali disegnatori e modellatori di officine artistiche o intagliatori, stuccatori, ebanisti, musaicisti o altro, potrebbero campare onestamente la vita; facilita ai pochissimi singolari ingegni il salire dalle arti modeste alle cospicui altezze del bello.

Ora, se dall'una parte l'architettura è la più alta fra le arti industriali, dall'altra essa è veramente sorella della pittura e della statuaria. Starebbe dunque in mezzo, dando la mano destra all'arte sublime e la sinistra all'arte applicata, nel nuovo grande istituto, ch'io, specialmente per Venezia e per Firenze, vado sognando.

IV.

GLI AMMAESTRAMENTI DELLA PRIMA ESPOSIZIONE ITALIANA D'ARCHITETTURA

S'era notato che la sublime fra le arti, la sorella maggiore della pittura, della statuaria e delle gentili arti industriali, restava in tutte le Esposizioni schiacciata dalle sue sorelle e sorelline minori. La trattavano da Cenerentola, relegandola in un cantuccio, lasciandovela triste, abbandonata, quasi disprezzata e derisa. Nel 1884 all'Esposizione nazionale di Torino avevano fatto uno sforzo per cavarla dal suo avvilimento e metterla una buona volta in onore. O sì! Tutti correvano accanto nelle sale dei quadri, nelle gallerie delle statue a bearsi nei colori e nei marmi dove la vita palpita. Delle seste, del tiralinee nessuno voleva saperne.

Una sera, verso la fine dell'inverno, l'anno 1890, alquanti architetti stavano a crocchio in una sala del bel Circolo artistico di Torino. Discorrevano di cento cose; ma poichè la lingua batte dove il dente duole, ricascavano ogni tanto a ragionare sullo stato non florido della professione architettonica, sulla intromissione degli ingegneri, dei disegnatori, degli speculatori nell'arte, sulla necessità di ridare all'architettura in faccia alla gente culta ed al popolo quella dignità, ch'ebbe in passato e che ha diritto di riconquistare al dì d'oggi. A un tratto uno de' più vivaci grida: — L'ho trovata; facciamo una esposizione d'architettura, di sola architettura, e facciamola bene. — Sì, no, dove, come, quando?

— Entro l'anno, a Torino. — E i mezzi? — Verranno poi. — Si faccia dunque, in nome di Dio. — Erano Piemontesi; e le cose, quando le hanno decise, le fanno.

In pochi giorni fu costituito il comitato centrale. E fuori inviti per tutta Italia, fuori circolari, fuori cartelloni figurati; di quando in quando via nuove istruzioni, via nuove aggiunte al programma. In tutte le città minori son nominati delegati locali, in tutte le maggiori comitati locali. Quasi tutti gli eletti fanno spallucce e brontolano: — Son matti. Hanno pur visto che razza di figura pietosa faceva la nobile arte della sesta nelle Esposizioni passate. Nemmeno gli architetti se ne davano per intesi. E poi manca il tempo. Le cose non s'improvvisano. Son matti da legare. — E il comitato di Torino a insistere, a tempestare di sollecitazioni, a mandar lettere private e messi. I comitati e i delegati locali un tantino si scaldavano; ma poi, vedendo quanto era scarso il numero degli architetti nella provincia o nella città che rispondessero sì o si dessero almeno la briga di rispondere no, tornavano a raffreddarsi. E quelli di Torino nuovamente a infiammare gli animi sfiduciati. Neppure la Direzione generale delle antichità e belle arti voleva farsi viva; molti dei principali Municipi, quello di Roma fra gli altri, si tiravano in disparte, e quasi tutti i più rinomati architetti, quasi tutti i più conosciuti produttori di cose attinenti all'architettura rispondevano picche. Ci fu un momento in cui lo stesso comitato di Piemontesi restò impensierito. L'uno chiedeva all'altro: — Che cosa metteremo nelle nostre sale? — e sospiravano. Poi subito: — Niente paura, e avanti. —

Di botto la scena cambia. Manca un mese alla inaugurazione, mancano tre settimane, mancano quindici giorni, ed ecco affluire a Torino un monte di casse. Il Ministero della Istruzione vuole non so quante centinaia di metri quadrati per isciorinare i disegni dei rilievi e dei restauri di monu-

menti italiani, che i suoi architetti eseguiscono da Susa a Girgenti. Il Ministero dei Lavori pubblici vuol mostrare le proprie glorie edilizie, i ponti, i porti; quello della Guerra le sue caserme, i suoi arsenali; quello dell'Interno le sue carceri, i suoi lazzaretti. Il Comune di Milano manda scuole, macelli, cimiteri, musei, barriere, mercati; molti altri Municipi italiani e stranieri spediscono piani regolatori delle città, progetti di risanamento, di fognature, di acquedotti. Giungono materiali da costruzione, oggetti per compimento e decorazione di fabbriche, una caterva di libri, un subisso di fotografie. La ferrovia porta roba da Calcutta, da Rangun, dal Congo, da Porto-Principe delle Grandi Antille, da Colombo dell'Oceano Indiano. Misericordia! I membri del comitato torinese si mettono le mani nei capelli, chiedendosi l'un l'altro: — O dove cacceremo noi questo ben di Dio? Troppa grazia, troppa grazia! — E fanno alzare tramezze, e appiccano i telai in tre o quattro file sovrapposte, ed in mezzo alle sale collocano gli oggetti d'arte industriale e i materiali da costruzione. Quasi settecento espositori, mentre nella Esposizione nazionale del 1884 erano stati appena un centinaio; quattordicimila disegni, a dir poco, senza il resto. Insomma il dì 28 settembre 1890 tutto era in ordine, e le eccellenze dei Ministri della Istruzione e della Marina poterono inaugurare la Mostra.

Fu il trionfo dell'architettura: un via vai di gente sino all'8 del dicembre, un nuvolo di signore; talchè, non soltanto il comitato, soccorso grettamente dal Governo e dal Comune, uscì dall'impresa senza debiti, ma potè annunziare l'avanzo di parecchie migliaia di lire.

O stupore! L'arte del compasso era sembrata divertente.

Ed è proprio vero che l'andare alla Mostra riesciva un piacere, attraverso quei verdi giardini del Valentino, con il maestoso Po a sinistra e i colli allegri di là dal fiume; nè

si badava alla noia tutta accademica, tutta scolastica e scipita dei nuovi edifici universitari, che si alzano a destra, nascosti pudicamente dalle macchie di alberi, e che furono ideati, credo da un Romano, impiegato al Genio civile, come se in Torino e nella sua Università mancassero architetti capaci d'immaginare aule, gabinetti, laboratori con minore prosopopea e pedanteria Vignolesca. La facciata del palazzo dell'Esposizione, corrispondente ad uno dei lati minori del lungo rettangolo dell'edificio, non impauriva con le vaste dimensioni; anzi mostrava qualcosa di famigliare, di gaio, che invitava ad entrare. L'atrio era circondato da grandi modelli in gesso di cariatidi barocche, di fregi del rinascimento e di frammenti del medio evo, da ceramiche variopinte, da cristalli istoriati, da mensole in ferro battuto, rappresentanti mostri fantastici, da imitazioni di musaici veneziani col fondo d'oro, con le figure scintillanti, fedeli nella immagine stecchita della Madonna bizantina, nella testa grandiosa del doge Partecipazio, nelle facce di angioletti paffuti e ridenti, copiate dagli originali di quei famosi fratelli Zuccato, che chiamavano sè stessi emuli della natura.

Fino dalla soglia dell'Esposizione cominciavano le falsificazioni: opere tessellate in iscagliola, ove l'impronta delle tessere è gettata materialmente sull'originale e poi lo spazio dei quadratini di smalto e delle pietruzze di marmo viene riempiuto di colori consimili, resi lucidi da una vernice; pietre artificiali, su cui lo scarpellino può ripassare le sagome con la martellina a denti e con lo scarpello a gradina, nè sono meno compatte o più friabili di certe pietre naturali; pietre tenere diventate dure alla superficie in grazia d'un fluosilicato o d'altro; marmi e graniti e porfidi e basalti bugiardi, tanto tenaci, tanto ben coloriti, macchiati, chiazzati, venati, punteggiati, tanto ben lucidati e tanto freschi a toccarli, che ci vuol poco a lasciarsi ingannare; legnami, che si giurerebbero veri, dipinti ad olio sopra cri-

stallo. E lasciamo stare le cose ornamentali, arazzi finti, metalli menzogneri, intagli di carta pesta. Ma c'era anche la decorazione schietta: vivaci fregi, larghe pareti tutte di fogliami e fiorami con allegorie di donne nude e putti e satiri e sirene; bronzi di ogni sorta con figurette simboliche e grottesche, e candelabri bizzarri, e lampade straricche, da contentare il capriccio delle signore galanti. E poi ecco addirittura un bagno antico, il Frigidario di Sarno, riprodotto in grandezza del vero, nè più nè meno, identico nelle pitture, in tutto, così che sembrava di riviverci dentro; ed era opera di una scuoletta di Torre del Greco, diretta molto bene da un giovine piemontese, ch'è ormai diventato pretto napoletano. Ecco lì accanto, proprio in terra cotta come si vede a Rivoli, la casa del Conte Verde, quegli che nell'anello portava il motto *J'attends mon astre*, e aveva verdi, color della speranza, le armi, l'elmo, lo scudo e la gualdrappa del cavallo, e gli piacevano le corti d'amore, le giostre, i torneamenti, e l'anno 1363 alla chiamata d'Urbano V rispose mettendo sul corsaletto il simbolo dei crocesegnati, salpando con i suoi da Venezia per i lidi d'Oriente e facendo sventolare sulle mura degli infedeli lo stendardo vermiglio con la croce d'argento.

Stava nella medesima sala vastissima la farraggine di disegni, di fotografie, di album, di modelli, esposti dalle Delegazioni regionali per la conservazione dei monumenti. Il palazzo dei dogi di Venezia, cui il povero Forcellini ridonò la forza di resistere al tempo per una serie d'anni più lunga di quella che ci divide da Filippo Calendario, architetto e scultore, il quale lasciò la testa sul patibolo dopo la congiura di Marin Faliero; la basilica d'oro; il palazzo del Popolo in Orvieto e quel duomo, che al tramonto del sole o al raggio della luna i contadini innamorati rammentano nei loro canti; il palazzo ducale di Urbino, con le inarrivabili

finezze delle sue sculture e tarsie; il Lazzaretto di Milano, che fu gettato a terra pochi anni addietro barbaramente, nè valsero a salvarlo le ombre care di fra Cristoforo e di Alessandro Manzoni; il palazzo della Mercanzia, il santuario Stefaniano in Bologna; il battistero di Pistoia; le cantorie di Donatello e di Luca della Robbia, con i loro putti, che ballano, sgambettano, cantano, suonano e, segnatamente quelli di Donato, sghignazzano così di gusto, che, a guardarli, fan ridere.

Hanno avuto ragione di premiare con diploma d'onore, per gli indicati disegni di rilievi e restauri e per cento ancora, che sarebbe lungo registrare, le Delegazioni regionali governative, proclamando i nomi del Forcellini, del Del Moro, del Faccioli, del Rubbiani e di qualche altro; ma non s'intende per quale causa abbiano tralasciato di menzionare l'architetto delegato nel Piemonte e nella Liguria.

Ha esposto un subisso di cose sapienti, belle e curiose. I vecchi edifici non hanno segreti per l'acume della sua mente; il suo occhio si caccia per entro ai grossi muri, penetra sotto terra: se non vede, indovina. Le più volgari minuzie gli servono di guida o di indizio: palpando con la mano al buio le pareti di vecchie pietre conosce spesso la loro età dalle tracce che vi lasciarono lo scarpello o la gradina. Rivive nelle consuetudini dei maestri antichi, come se fosse cresciuto fra loro. Ha del geologo nelle sue ricerche: sotto all'architettura di Filippo Juvara, sotto alle torri del fiero castello, trova l'opera romana, la sviscera, la misura, la disegna e la ricopre, ma in modo che lo studioso possa facilmente vederla e verificare la giustezza dei fatti; poi fra la costruzione romana e quella del medio evo, fra la costruzione del medio evo e quella barocca scorge le transizioni, i passaggi, e rifà in 26 tavole la carta del Palazzo Madama a sezioni sovrapposte, come sedimenti architettonici, con una evidenza palmare. Nello stesso modo studia le stovi-

glie dal 1400 al 1700, esaminando a strato a strato nel medesimo palazzo, metodicamente, pazientemente, un pozzo nero abbandonato, ove, durante i vari secoli, furono gettati i cocci. Dagli studi archeologici sulle rozze basiliche del mille o millecento, San Donato in Genova, San Paragorio in Noli; dalla turrita Porta Soprana, chiusa fra quelle mura della città superba, le quali vennero alzate con liberi contributi e delle quali si conoscono i tre architetti, maestro Guiscardo, maestro Giovanni Bono Cortese e maestro Giovanni di Castello; dalla chiesa di Sant'Agostino nella stessa città; dal battisterio di Albenga; dal palazzo della potente Compagnia di San Giorgio passa il nostro ricercatore alle gentilezze di Pierin del Vaga nella casa del principe Andrea Doria, alle facciate di altri palazzi genovesi del risorgimento, alle dorature ed alle pompe cinquecentistiche.

Il suo amore sta nei castelli. A lui si deve il primo concetto e la migliore parte nell' attuazione della Rocca feudale e del Borgo, che furono la principale attrattiva nella Esposizione torinese del 1884, e che rimangono ancora intatti lì nei giardini del Valentino sulla sponda del Po, a figurare in una sintesi stupenda l'arte dell'alto Piemonte nel secolo XV. E nella Esposizione di architettura si vedevano gli studi, che servirono a quelle pittoresche e dotte riproduzioni, quasi dicevo resurrezioni: alcune parti dei castelli della Manta presso Saluzzo, di Malgrà presso Rivarolo, di Cly, d'Issogne, e dipinti murali nella cappella del priorato di Sant'Orso in Val d'Aosta, e via via. Tramezzo ai disegni stavano campioni di materiali antichi, un embrice dell'undecimo secolo, pezzi di veri soffitti dipinti e tarlati, pezzi di veri pavimenti sciupati dal lunghissimo stropicciare dei piedi, vere imposte di porte e di finestre anteriori al 1500, facsimili di affreschi, una quantità di calchi fatti alla buona con grossolana cartaccia.

Una cosa notevole in questo restauratore è il modo con

cui disegna. Per lui il disegno non è un esercizio grazioso e convenzionale: è la rappresentazione più semplice, più rapida e più completa di un oggetto. Tutto gli serve. Piglia quello che trova sotto mano. Tanto gli fa disegnare in un album piccino con la punta aguzza della matita o in un foglietto da lettera con la fine penna d'acciaio, quanto disegnare con il lapis da falegname, il pennello o la brace sopra un foglione enorme, sopra una parete o sul suolo. Tocca di colore quando bisogna e quanto bisogna. Sa fare gli acquerelli architettonici graziosamente: fu geniale pittor di paesaggi prima di diventare architetto; ma disprezza le seduzioni superflue. I tanti disegni esposti di serramenti per usci, porte e finestre, di ferramenta dal secolo XIV al secolo XVII in Piemonte e in Liguria, di cancelli e di altri particolari, sono spiegati in modo così pieno, così evidente che un fabbro ferraio, un falegname, un magnano di mediocre intelligenza vi troverebbero tutte le indicazioni per potere fedelmente riprodurre gli oggetti e riprodurli con il loro proprio carattere. Il disegno diventa così un vero linguaggio parlato, con tutte le sue snellezze concise, con tutte le sue audaci varietà, le quali salgono dallo stile umile allo stile dignitoso, senza smarrirsi mai nell'affettato o nel cospicuo. È strano che questo cercatore e spregiatore della fatica, il quale, come piglia il suo stipendio di Direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti piemontesi e liguri, così lo spende nel comperare un cadente castello valdostano, che salva intanto dalla distruzione e regalerà poi subito allo Stato; è strano che questo italiano di affetti, d'ingegno, di costumi, di lingua, ma straniero di nascita, il quale ama con passione i nostri vecchi edifici, li protegge, li difende, li risana, li ravviva, e pose alla Mostra di Torino, oltre il rimanente, centinaia di disegni, mentre nessuno ne aveva presentato neppure il terzo: è veramente strano che non sia stato nominato mai

e poi mai nè nel catalogo, nè fra i premiati. Si chiama, grazie al cielo, Alfredo D'Andrade.

Nell'arte di studiare, di conservare e di riparare i monumenti architettonici l'Italia da qualche anno è andata innanzi un gran tratto; sicchè oramai poche innovazioni importanti rimangono da introdurre nella teoria e nella pratica dei migliori architetti restauratori. Pure bisogna che il Governo tenga gli occhi aperti. Il lavorare intorno ad un monumento è una tentazione continua: si sa dove si principia, non si sa ove si vada a finire. C'è una forza quasi irresistibile, che tira a far troppo, sconfinando, con la fede delle proprie deduzioni e induzioni, oltre la realtà dell'osservazione diretta e della necessità statica e storica. Nei restauri il problema consiste appunto nel trovare prima e nel non oltrepassare poi il limite minimo dei lavori indispensabili a conservare l'antico e a scoprirlo, senza distruggere nulla che importi all'archeologia ed all'arte, nemmeno in ciò che fu aggiunto al monumento dai secoli più vicini a noi. Ora l'animo del restauratore è un animo umano: s'innamora dell'oggetto de' propri pensieri e rischia di esagerare, intendendo alla perfezione; senonchè ogni eccesso nel restauro diventa una falsificazione di documento. Perciò la vigilanza è un dovere, se si considera che il giudizio di chi sorveglia non si lascia facilmente accendere dalla passione o fuorviare dall'amor proprio. E non di meno anche il vigilare è difficile. Non può spettare alle Provincie o ai Comuni, la maggior parte guidati da uomini di troppo limitata cultura, scarsi o privi di persone competenti e volonterose: deve quindi appartenere allo Stato. Come lo Stato esercitasse per mezzo della Direzione generale di antichità e belle arti codesto suo ufficio sarebbe lungo e utile a dire; e non c'è, pur troppo! nessuna speranza che d'ora in poi lo eserciti meglio. Dall'una parte vennero fondati gli Uffici regionali, due buoni, alcuni mediocri, alcuni peggio che inutili; ma

dall'altra parte, togliendo la Direzione generale, fu levata ogni unità d'indirizzo, ogni efficacia di vigilanza, ogni equità di ordini e di spese. Sicchè, in pochi anni, tutto si andrà sciogliendo.

Nell'abbondanza e nella ressa della Esposizione di Torino certi studi gravi non c'era verso di farli: mancavano l'agio e i documenti. Chi poteva mettersi ai confronti minuti fra i rilievi e le fotografie d'un monumento innanzi al restauro, e i disegni e le fotografie dopo i lavori? Chi avrebbe mai potuto esaminare, quand'anche vi fossero stati, i rendiconti, le relazioni, i verbali di consegna e le altre carte, necessarie a chiarire compiutamente la bontà o gli errori d'un'opera di restauro? È più facile giudicare i rilievi, poichè dal modo con cui sono condotti e svolti s'indovina la precisione delle misure e la giustezza del carattere, anche quando si tratti di monumenti non ampiamente illustrati dalla fotografia. Però qui, come nei progetti di edifici odierni, prevale oramai sulla rappresentazione veramente architettonica la rappresentazione pittorica. Sta bene che anche il colore ritragga quello delle varie parti del monumento vecchio o del fabbricato nuovo, ma non dovrebbe mai scapitarne la esattezza della forma: meglio restare un poco al di qua in codesta parte di imitazione che lo spingersi in là negli effetti ricercati di chiaroscuro e di colorito, studiandosi di emulare i pregi delle vedute prospettiche e della scenografia. Spesso lo smagliar delle tinte e la petulanza dei colpi di pennello nascondono o mascherano la trascuratezza del rilievo o la debolezza della composizione, portando il giudizio del riguardante in un campo diverso da quello dell'arte architettonica. Persino il tratteggio a penna e a tiralinee va oggi ricercando un garbo, che a prima giunta alletta, ma, non accontentandosi di dare un ragionevole risalto alle forme, intende a certe spigliatezze, a certe aggraziature, le quali, essendo affatto manuali, degenerano presto in convenzione monotona.

A tanto spadroneggiamento della esecuzione sulla sostanza del vero disegno rappresentativo siamo giunti in grazia dei molti concorsi, ove, per gettar polvere negli occhi ai giudici in parte non architetti, si abusa delle qualità estrinseche e superficiali; nè si può negare che le qualità veramente pittoriche abbiano qualche volta un vivo fascino anche agli occhi degli esaminatori intendenti e guardinghi. Lo stesso accade nelle Esposizioni speciali o no, perchè a nessuno piace che le opere proprie sieno considerate lodevoli da pochi e dopo un lungo sforzo di attenzione. Si può quindi affermare che il giudizio sui disegni spesso riesce fallace, sempre manchevole; ed è naturale, poichè l'architettura non può dirsi arte completa, anzi non può dirsi nemmeno arte quando non si manifesti nella fabbrica intieramente finita. I progetti sono soltanto uno dei mezzi per giungervi; e non conviene dimenticare questa verità, esaminando i risultati delle mostre architettoniche, le quali potranno riescire indizio dello stato dell' arte in un paese, non piena prova, poichè a fare i monumenti solenni od anche le fabbriche modeste occorrono marmi, graniti, pietre, mattoni, ferro, legnami, tegole, non carta e scatole di compassi e colori. Perciò, se non fosse una pania giornalistica, sarebbe ridicolo l'*Appel à tous les Architectes Français* pubblicato tre anni addietro e poi ripubblicato dal periodico *Encyclopédie d'Architecture* per un concorso di progetti senza indicazione di programma, di tema, di stile, di modo, di nulla: *Liberté absolue sera laissée aux concurrents.* Il concorso ha un intendimento prodigioso: dare finalmente *un style à l'architecture du XIX siècle.*

Comunque sia, e lasciando da parte gli eccessi e gli abusi, due progredimenti son certi nell'architettura odierna italiana: appunto le virtù del disegno, con il corredo dell'ornato, nella prospettiva, della figura, della modellatura, tutte cose necessarie e assai trasandate dagli architetti fino

ad una ventina d'anni addietro; poi la conoscenza più razionale e larga, più particolareggiata e sicura dei principali stili architettonici.

Ci son tre modi di applicare gli stili alle costruzioni d'oggi, anzi quattro, ma del quarto parleremo poi. Far come l'ape, che succhia i fiori d'ogni qualità, e produce il soavissimo miele; far come il cuoco, che di ogni sorta di buona roba compone un saporito pasticcio, ove le rigaglie si assimilano, fino ad un certo punto, nella cottura; fare finalmente come il servitore da piazza, il quale accatta frasi e parole di più lingue, accozzando insieme i periodi a mo' di gazza.

Carlo Promis, per esempio, era un gran dotto, un gran professore, e in alcune opere, anche in quei sedici immensi gruppi di casamenti, che fece tutti sopra un unico disegno, un buon architetto per gli anni suoi, poichè nacque il 1808, e per la sua città, poco fortunata sino a venti o trent'anni or sono; senonchè gli fece un gran cattivo servizio il suo rispettabile discepolo colonnello Castellazzi, pubblicando ogni cosa dell'illustre maestro, per insegnamento dei propri allievi del Valentino. Nota che il Promis, *pieni il cuore e la mente degli stupendi edifici misurati a Roma, a Firenze, a Venezia ed in altre città d'Italia, progettava come il buon senso e l'ispirazione del momento gli suggerivano, prendendo liberamente dalle età anteriori il meglio ed adattandolo al caso.* Ecco la cornice vignolesca accanto ad una fila di archetti acuti, le bifore del rinascimento accosto ai quadrilobi veneziani ed alle liste romaniche. Bisogna vedere, per esempio, il prospetto d'una *Locanda*, che il colonnello Castellazzi dice *veramente molto bello e molto originale*, soggiungendo che *in esso si accoppiano ad un tempo semplicità e ricchezza, bizzarria e severità.* Ma di simili accozzamenti sconclusionati s'ammirano campioni da per tutto, persino nella misurata Firenze. Non parliamo di Milano!

Giovarsi di tutti i concetti dei differenti stili secondo l'utilità, l'opportunità e il proprio gusto, modificandoli in guisa da conseguire una certa armonia: ecco, io credo, l'ideale di un architetto di severa coscienza e di alto spirito, il conte Ceppi, professore nella Università di Torino, il quale in alcuni de' suoi palazzi seguì con molta scioltezza il barocco torinese, ma in altri e nelle sue costruzioni ecclesiastiche accoglie elementi disparati, dopo averli vagliati bene e ingegnandosi di assimilarli tra loro, nel che ora riesce, ed è grandissima lode, ed ora non riesce appieno. Nel suo ultimo e ricco palazzo tra via Oporto e via Arsenale quel largo fregio d'ornamento classico, il quale incornicia l'intiero prospetto, partendo in linee verticali lungo i lati dalla fascia del piano terreno e piegando orizzontalmente sotto il cornicione, è cosa nobile, singolare e predominante così nel tutt'insieme, che basta quasi a stringere in vigoroso accordo ogni altra diversità di membri. Il conte Ceppi non si lambicca il cervello per apparire bizzarro: la sua originalità nasce spontanea, nè si ferma agli accomodamenti superficiali, bensì, come lievito, penetra nella sostanza dell'opera. Così la chiesa, ch' egli ha principiato a costruire non lontano dal luogo della Mostra architettonica, rivela nel suo impianto una novità di organismo, la quale, servendo alla stabilità, giova nel medesimo tempo alla bellezza dell'aspetto interno ed alla varietà delle vedute prospettiche. E qui sta l'arte, che cerca di combinare le differenti prerogative insieme, affatto diversa da quel goffo artifizio, il quale per amore di licenza (comodo amore) o per gretteria teorica sacrifica volontariamente od involontariamente l'una all'altra qualità. Nè conviene chiedere se alla concordanza, purchè sia vera concordanza, s'arrivi con questo o quel metodo, per questa o quella via.

Vanno rispettati, per esempio, gli architetti, e sono senza confronto i più, che per inclinazione o per educazione,

appigliandosi ad uno stile del passato, sia quello del cinquecento, come accade per solito, o un altro, lo applicano agli edifici contemporanei senza posporre nè i diritti dell'uso, nè quelli della costruzione. L'essere, per dirlo con una parola dell'Alfieri, scimiopappagalli è una grande miseria; ma il non pretendere di rinnovare il mondo non pare soverchia umiltà: e finchè gli uomini di genio divino non abbiano trovata l'architettura del XIX, mettiamo anche del XX secolo, sarà lecito ai modesti artefici il valersi di una delle arti dei secoli passati, massime quando sieno confortati a sceglierla od a seguirla dalla tradizione e dal consenso pubblico.

Non tutti gli architetti del passato furono innovatori. Ce ne sono stati di grandissimi, i quali, pure manifestando la loro indole artistica personale, appartennero ad una scuola, morendo fedeli ad essa. Gli stili anzi si sono scomposti e ricomposti con molta lentezza, inconsapevolmente, fatalmente, non per opera di argomentazioni critiche, nè per futile smania di novità. A Roma persino il medio evo serbò un sapore vivo di classicismo, massime nell'arte; ed è veramente romana quella così detta dei Cosmati o del Vassalletto. A Firenze, dopo le finezze e le grazie archiacute dei tempi di Arnolfo, di Giotto e dell'Orcagna, lo stile del rinascimento s'infiltrò così addentro nel gusto del paese che lo stesso seicento rimase ingentilito e il settecento purgato. Che profitto ci sarebbe oggi nel violentare codeste durevoli inclinazioni? Il ribellarsi alla coscienza estetica popolare non sarebbe forse un disconoscere goffamente il dovere fondamentale dell'architettura? Non è sua prerogativa il servire ed il rappresentare i bisogni, i costumi ed anche, fin dove può, i sentimenti del tempo e del luogo? Dall'altro canto le architetture classiche, abilmente maneggiate, si prestano ad ogni occorrenza; sicchè quando il De Angelis fu chiamato, a cagion d'esempio, ad

alzare in Roma il palazzo per i magazzini Bocconi non sentì nessuna necessità nè di stiracchiare l'uso affatto speciale e nuovo dell' edificio, nè di abbandonare il classicismo libero della forma.

Presso ai disegni di codesto palazzo si vedevano nella Mostra d' architettura molti altri lavori del medesimo valente artista, del Koch, del Piacentini e d'altri romani, pochi dei toscani, pochissimi dei meridionali. La Esposizione, che si aprirà in Roma fra uno o due anni, non somiglierà a quella che si è chiusa in Torino. A Torino abbondavano le opere dell' alta Italia, a Roma soverchieranno i lavori dell'Italia centrale e bassa; a Torino prevaleva l'eclettismo, a Roma dominerà il classicismo: e sarà un bene.

Per eclettismo dell' alta Italia vuolsi intendere generalmente, non la mescolanza cattiva o buona di più stili in un' opera; ma l' impiego di vari stili in varie opere. Vi sono quelli che inclinano all'architettura lombarda del medio evo o romanica: il Franco, per nominarne due soli, nel suo tempio di Lonigo e nel suo Ossario di Custoza, il Macciacchini nel suo Cimitero di Milano e nelle sue chiese. Vi sono quelli che stanno volentieri per le pompe del barocco: il milanese Broggi fra molti, o per la rinascenza, come i fratelli Bagatti-Valsecchi, ricchi e gentili signori, meritevoli di essere architetti patentati. Vi sono coloro i quali, senza vive predilezioni, mutano al mutar dei soggetti, come il Tagliaferri di Brescia, uno degli eccellenti e dei più modesti artisti d'Italia, il Moretti, il Locati e altri assai, compreso il Sacconi, che passa dalla solenne purezza del suo gigantesco monumento alle eleganze ogivali nelle cappelle di Loreto e nei monumenti da cimitero. Vi sono infine i ricercatori di nuove proporzioni, di nuovi acconciamenti entro agli stili vecchi: nella quale fatica il primo posto va lasciato ad un giovine di fervido e inquieto ingegno, il D'Aronco.

Nessuno dei menzionati, nè il Calderini, nè il Partini,

nessuno insomma dei migliori avrebbe potuto giungere a nulla di sodo senza la cognizione insieme logica e pratica degli stili. Senza di essa potremo avere dei buoni costruttori e dei ciarlatani di novità, non mai dei valorosi architetti. Ed è per ciò che il proclamare la inutilità dello studio del passato per l'arte di là da venire diventa cosa piena di pericoli. Il banditore dell'ignoranza è sempre sicuro di trovare seguaci, tanto pare comodo di non faticare e di credere che il proprio genio supplisce a ogni cosa. Per le arti, che hanno i loro modelli nell'uomo, negli animali, nel paese, è lecito sostenere che il giovine di singolarissimo genio, rifuggendo dallo studio delle grandezze artistiche passate, concentrandosi tutto nella individuale e spontanea imitazione e interpretazione della natura, può riescire ad esprimere una sfumatura di sentimento nuovo, a trovare un viottolo, un chiassuolo, un sentierino non percorsi da nessun altro prima di lui. Ma nelle discipline, che, salvo le leggi generali, hanno necessità imprescindibile di una convenzione in parte scientifica, in parte arbitraria, questo principiare *ab ovo* è un assurdo.

Qualche lettore può credere che io combatta contro i mulini a vento. Non è così, e glielo devo provare; e il provarlo mi costa, perchè mi toccherà citare a titolo di biasimo il discorso di un giovine, che ho sempre nominato e nominerò sempre, non ne dubito, d'ora innanzi con lode, ed è fra le persone che stimo ed amo di più. Ma il tacere di lui gli potrebbe far credere che volessi contrastare di soppiatto le teorie, di cui egli è il più culto e autorevole banditore: cosa contraria al mio costume e non degna del suo animo.

Or dunque si tratta di una conferenza tenuta in Torino il 6 ottobre dell'anno 1890 nel gran salone del palazzo della Mostra architettonica, in presenza dei più noti architetti torinesi, di un gran numero di giovani, di molto pub-

blico e di non pochi giornalisti, i quali, come avevano annunziato prima l'importante discorso, così lo encomiarono poi.

Il titolo era *Dottrinarismo architettonico;* la forma, al solito, spigliata e succosa. Gli stili devono studiarsi, certo, dichiara l'autore, ma nella scuola, come le lingue latina e greca; però *lo studio degli stili ha delle supreme attrattive e il giovane se ne innamora presto.* Qui sta il pericolo: *È appunto quest' amore che dovrebbesi combattere; perchè lo studio degli stili è utile fino a quando sia complemento di educazione artistica, ma è dannoso se diventa strumento e mezzo all' architetto per dar forma alle immagini, che gli traversano la fantasia.* Studiare sì, ma ad un patto, quello di non innamorarsi dell'oggetto del proprio studio; studiare sì, ma con la persuasione che il proprio studio è dannoso alla fantasia. E l'oratore, il quale è anche professore in una delle migliori scuole d'Italia, soggiunge un po' più in là: *E lasciatemi difendere l' instabilità dei metodi nella scuola e fuori; poichè se questa instabilità o varietà costante di vedute potesse instaurarsi, forse la opprimente monotonia della nostra architettura, in parte, sarebbe scongiurata.* Instabilità vuol dire libertà, vuol dire razionalità, vuol dire criterio storico o scientifico? E come si fa a *instaurare l'instabilità?* Intendo che ci sia chi disprezza gli stili per cagione di un principio utilitario o anche scientifico intransigente, e ne vedremo poi qualche esempio; ma disprezzarli per odio della *monotonia,* per amore della *varietà!* Poi dove è oggi la *monotonia opprimente?* Non s'è tentato di tutto? Non c'era ogni cosa anche nella Esposizione di Torino, persino una serie di finestre macchiate a chiaroscuro, le quali devono rappresentare il parto di uno dei giovani educati secondo le teorie della conferenza del 6 d'ottobre? Un mucchio di cimase, di stipiti, di davanzali, di mensole, di frontispizi, di archi, di serraglie, di cornici, di mascheroni, di modiglioni, di volute, di arzigogoli d'ogni misura abburattati violentemente in un

bussolotto, poi cacciati fuori in furia, come fa nelle pubbliche piazze il giocoliere coi dadi, e lasciati stare così. E pensare che anche quelle *composizioni* non monotone erano formate di parti prese da uno stile del passato! Orrore! La perfezione non si può dunque raggiungere in nulla a questo mondo, santo Dio! nemmeno nella ignoranza. Ed il nostro oratore, che è un architetto ragionevole, un insegnante ragionevole, conclude: *Meglio lanciare fra le tempeste dell'oceano la navicella del proprio ingegno piuttosto che restarsi immobili sulla riva del passato. Ivi non si correrà rischio di naufragare, ma non si potrà mai scuoprire la terra lontana del vero.*

Il nostro oratore manda gli altri in alto mare senza bussola, senza timone, senza elica, senza vele, senza remi e senza canocchiale a scoprire la terra lontana del vero. Quanto a lui, da quel giovine saggio che in fondo è, segue il proverbio: Loda il mare e tienti alla terra.

S'è toccato indietro di un concorso pubblicato dal periodico *Encyclopédie d'Architecture*. Il signor Paolo Gout ne spiegava lo scopo e ne coloriva le speranze: " I razionalisti, così diceva, indirizzano tutti i loro sforzi a maritare insieme le speculazioni del ragionamento ed il rigore del calcolo scientifico con gli slanci della immaginazione e le sottigliezze dell'estetica. Cercano, in una parola, di conformare strettamente la nostra arte al nostro tempo e le forme della nostra architettura ai nostri bisogni domestici, ai mezzi materiali, ai modi di costruzione, frutto del nostro sviluppo industriale. „ Questo è parlare assennato; ma poi il Gout ed i suoi colleghi razionalisti s'infervorano. La loro grande ira si desta quando i capitani della scuola avversaria, quella dei classicisti o dell'Accademia, la scuola officiale, dicono con un certo riso ironico: — Non vi scaldate tanto. In fondo siamo tutti d'accordo. Vogliamo anche noi il connubio della

scienza col bello, della fantasia con l'uso. Anche noi ci serviamo di tutti i progressi delle industrie, affaticandoci nel sodisfare ai bisogni della nostra età. Pieghiamo anche noi gli stili a tutte le esigenze ragionevoli ed utili. Solo noi preferiamo le architetture classiche, voi preferite quelle del medio evo. Buon pro vi faccia: è questione secondaria di gusto. Ma nel fondo siamo d'accordo tutti. — Signori no, gridano gli altri, non siamo d'accordo. Signori no, noi non preferiamo gli stili del medio evo. Noi siamo semplicemente gli apostoli dell'*Architecture raisonnable* contro i farisei dell'architettura opposta. Noi siamo l'avvenire, voi siete il passato. —

Veramente il generale dei razionalisti, il signor De Baudot, discepolo del Viollet-le-Duc, uomo di seria cultura, di grande valore artistico e autore di molti e bellissimi edifici, si giova con misurata indipendenza (quella stessa indipendenza che mettono gli accademici nel trattare gli stili classici) dell'architettura romanza francese, feconda quanto la nostra lombarda e più geometrica e varia nei particolari. Lo stesso fanno i migliori colleghi e sèguaci del De Baudot; ma non vogliono essere chiamati *romantici*. Dio guardi! Sono *razionalisti*. E sapete come il Gout, segretario generale dell'*Union syndicale des Architectes,* mentre il De Baudot n'è il presidente, intitola l'arte razionalistica? La intitola l'*Art centenal*. S'intende che l'architettura nuova, la quale deve raggiar nelle tenebre e rinnovare il gusto estetico ed il criterio edilizio del mondo intiero, è nata nella Esposizione universale del 1889, cent'anni dopo la Rivoluzione, che rifece il globo terraqueo.

E l'amico mio, del quale ho dianzi parlato, esclamava in Torino il 6 di ottobre: *Pensare che la galleria delle macchine alla Esposizione di Parigi venne immaginata — non par vero — da un* PRIX DE ROME *— quest'opera, questo monumento, che contempera mirabilmente...*

Non par vero! È proprio una grande disdetta, anche per i razionalisti francesi, che il germe, anzi lo stupendo fiore (ed è stupendo sul serio) dell'architettura del XIX o del XX secolo sia uscito dal cervello di un *prix de Rome.* Eppure deve averla studiata, anche fuori della scuola, l'arte romana e la greca e quella del cinquecento; eppure deve essersene innamorato; nè giurerei che, dopo avere alzata di ferro e ornata di colori con tanto brio la più ampia sala che sia mai stata vista nel mondo, quel *prix de Rome,* dovendo mettersi ad un palazzo, ad una villa, ad una chiesa, ad un cimitero, ad un'altra fabbrica, la quale non si possa far tutta di metallo, tornasse, o scandalo! ai vecchi amori.

Perchè è da notare questo: che le costruzioni tutte di ferro o di acciaio diventano singolari per necessità, giacchè, fino a pochi anni addietro il metallo non si adoperava come la scienza e l'esperienza hanno insegnato ad impiegarlo adesso: ed ogni giorno ci son nuovi progressi. Perciò le tettoie di stazioni ferroviarie, i mercati coperti, gli edifici per esposizioni o per altri usi transitori, e in generale i vasti spazi da riparare con ampie coperture ad esili sostegni, quando la costruzione sia tutta o nella massima parte di metallo, non possono somigliare, nemmeno se si tentasse di farlo apposta, a nessuna architettura del passato. Dall'altro canto codesti generi di fabbricati son pochi al paragone di quelli in cui per cagione di opportunità, d'igiene, di economia, di decoro, il ferro o continua a presentare la ristretta importanza, che assumeva nei secoli trascorsi, o, avendola maggiore, pure rimane sottomesso ai materiali d'altra natura, già usati nelle architetture vecchie. Basti rammentare gli edifici d'abitazione, dal casamento enorme al casino, e l'ospedale e la caserma e la scuola; basti ricordare gli edifici monumentali, che sono quelli nei quali più lungamente si cercano i caratteri della civiltà ove son nati: la reggia, i palazzi del Parlamento, di Giustizia, di Città, delle grandi

amministrazioni, d'uso pubblico in generale, ed i ricordi pubblici di uomini benemeriti e di fatti memorabili, e tutti gli edifici sacri d'ogni religione: insomma, a farla breve, nove decimi circa delle costruzioni d'un paese veramente civile. Ora, per questi nove decimi che cosa vale la Galleria delle macchine e la Torre Eiffel?

I razionalisti francesi e i nichilisti italiani possono dunque star certi che la vera architettura nuova non fu trovata ancora, nemmeno dal *prix de Rome*. È una gloria serbata ad essi. E veramente parla in essi lo spirito degli apostoli. Il Gout conclude il suo sermone con queste parole evangeliche: *Mais ayons confiance, car rien ne prévaut finalement contre la vérité et la justice.*

Agl'Italiani, buoni scopritori di cose scoperte dianzi dai Francesi, l'apostolato non basta: occorre il martirio. Un giovane di vivo ingegno, assistente alla scuola di architettura nell'Accademia Albertina di Torino e destinato a far delle belle e assennate cose quando cesserà di esser martire, pubblicò non è molto un opuscoletto sull'*Architettura del XX secolo*, in cui espande il suo cuore. L'oste nemica non è più formata dai classicisti, già debellati per nostra somma ventura (e la Francia come ci deve invidiare!); ma è composta di *medioevalisti*, de' quali sembra che l'araldo o il condottiero sia, come si legge nell'opuscolo, *Camillo Boito, questo felice patriarca degli architetti italiani.* Felice sì, per adesso; ma patriarca non ancora, per grazia del cielo. Ora il fiero giovinotto, che mette in testa al suo librettino elegante queste parole: *Contro ai più*, lo termina con la seguente dichiarazione, che fa raccapricciare: *Ci vogliono uomini che abbiano fuoco nel sangue ed amore per un'idea, e che per questa sappiano combattere e soffrire: uomini per cui nulla sia il trionfo di sè, e tutto quello dell'Arte, e che per essa siano decisi ad ogni cosa, anche a soccombere e a farsi schiacciare. Io sono di questi.*

No, non credo punto necessario che la nuova dottrina venga fecondata di sangue.

È professata finora, se non m'inganno, da tre soli credenti: il giovinotto prelodato, l'ingegnere Crescentino Caselli ed il fratello di lui Leandro, piemontesi. Anche i due fratelli son giovani. Vigorosi di corpo, simpatici di aspetto, attivi, pronti, ricchi di cognizioni e d'ingegno, inclinano meglio a fare che a ciarlare. Il primo da parecchi anni insegna quale professore titolare nell'Accademia Albertina; il secondo da ingegnere nel Comune di Carrara passò ingegnere nel Comune di Messina. Il primo ha costrutto parecchi edifici, fra i quali uno immenso, che misura 350 metri di fronte sopra 100 di fianco, costa più di due milioni e serve a duemila ricoverati, l'Ospizio generale di Carità in Torino; il secondo ha dotato Carrara di una quantità di vaste fabbriche d'ogni sorta, oltre al piano regolatore della città: il palazzo delle scuole, la caserma, l'asilo infantile con una grande sala per balli di beneficenza, la sede della Camera di commercio, il Politeama, molte case private. Lasciò, insomma, la città rinnovata, e glielo dissero in prosa e in verso nel cordiale banchetto d'addio, e glielo scrissero nella pergamena miniata, che reca le firme del sindaco, degli assessori, dei più notabili cittadini; sicchè s'è visto il miracolo, che un ingegnere, dopo avere fatto spendere milioni ad un Comune piccolo, parta inghirlandato di lauro:

Sì, va, va pure, che de' tuoi trionfi,
Quando a noi l'eco ne verrà sull'ale
Della fama, *fu qui,* diremo tronfi,

Ingegner Comunale.

Veda dunque il giovinotto, autore dell'opuscolo, come l'arte da lui predicata non abbia bisogno di attendere il XX secolo, nè richieda lagrime, fame e vigilie; anzi viene

cantata persino in ode saffica. Richiede bensì, al pari di tutte le altre discipline pratiche, molta forza di volontà che si manifesti nell' agire, non nel sospirare; molta chiarezza di idee, che non si perdano nelle nebbie del sentimento, nelle gonfiezze delle immagini o nei lambicchi della critica sopraffina; e sopra tutto molto buon senso, il quale, distinguendo nella teoria la parte utile dalla parte superflua o dannosa, segua quella, abbandoni questa.

E la teoria quale è? Intanto mettiamo in sodo, secondo l' opuscolo, che l' arte dal Partenone alla cattedrale di Parigi ha percorso una *marcia trionfale*, interrotta solo dal *baccanale scultorio della Rinascenza:* dall'architrave all'arco, dai sostegni interni ai contrafforti ed agli archi rampanti, dalle masse inerti alle masse contrastate ed equilibrate, dalle vôlte semplici rotonde alle vôlte acute molteplici e audaci. E c' è stato uno, agli anni nostri, il quale *ebbe l' intuizione e l' energia di afferrare i problemi statici, che sulla fine del quattrocento erano rimasti tronchi in mano agli Ogivali, di portarli in mezzo a noi e di risolverli. Egli è il solo che nel secolo decimonono lascierà un' orma sua e profonda nella storia dell' architettura... Alessandro Antonelli.* Due pagine appresso il nostro baldo assistente dell' Accademia di belle arti profetizza che gli edifici del maestro *saranno il centro luminoso, che informerà la nuova scuola... Ma voi tutti guardando alla Mole di Torino, che io vi addito come il sole del nostro domani, avete una parola fredda fredda sulle labbra da contrapporre alla mia, una parola radicata e stereotipata, giudicando del concetto artistico del maestro: — È brutta. — E ve l'ho io forse offerta come tipo di bello, ed è forse mai il bello che andiamo cercando?*

Ecco le esagerazioni e le confusioni del neofita. Intanto la così detta Mole Antonelliana non è punto brutta, quando la si liberi mentalmente da quell' abbominevole guglia, che deturpa la nobilissima cupola. E poi, che cosa diavolo va

cercando lo scrittore nell'architettura del XX secolo, se non vi cerca il bello: il bello ragionevole, s'intende, il bello utile, il bello scientifico, ma il bello insomma? A lui basta forse la costruzione; ma la costruzione non basta all'architettura.

Guardi i suoi due correligionari. Leandro Caselli nei molti edifici dianzi citati ricorse alle architetture già composte da secoli, alle forme fiorentine del medio evo, a quelle del quattrocento, a quelle del cinquecento; vi si trovano i consueti cornicioni, lo solite bifore, le ordinarie bugnature, tutto il corredo degli stili, trattati con qualche impaccio, ma senza ombra di singolarità personale. Nè si può dire che queste ornamentazioni non s'accordino con la costruzione *antonelliana* interna, perchè, qualunque sia l'organismo statico, ci son finestre, ci sone porte, ci sono arcate, ci son grondaie, c'è tutto il rimanente, come in tutte le architetture di questo mondo, e, a non voler lasciare le muraglie miseramente nude, bisogna pure che l' architetto vi aggiunga quelle forme decorative, le quali sembrano a lui più opportune e meglio confacenti al suo sentimento e al suo gusto. Col sentimento e col gusto si entra nell'arte. E Crescentino Caselli, quando deve appigliarsi ad uno stile, sceglie, come il suo maestro, il classico; ma non se ne dà troppa briga. Per l' Ospizio di Carità non immaginò nessuna decorazione esterna, e fece bene; benchè abbia poi alluso nel chiudere il suo rapporto stampato *a quella maggiore decorazione artistica, alla quale si potrà sempre ricorrere se e nella misura che si avranno mezzi a ciò disponibili.* Fortuna che manchino i quattrini per una simile architettura appiccicaticcia. L'avere la facciata interminabile una massa sporgente nel mezzo e le quattro testate dei padiglioni più alte d' un piano e coronate da frontespizi, basta per imprimere ad un immenso Ospizio di Carità, lontano dal centro, quasi fuori dell' abitato, il suo giusto carattere

e quel tanto di dignità, di cui abbisogna; senonchè nemmeno così svestita la fabbrica rivela l'interno organismo. Se i piani fossero divisi a solai di legno od a voltine con *poutrelles*, se i tetti fossero costrutti a grandi cavalletti di legname o di ferro, se l'ossatura, anzichè a pilastri, fosse tutta di grossi muri continui, l'aspetto esterno non disdirebbe affatto, anzi, per dire il vero, risponderebbe meglio. O perchè il Caselli non s'è ispirato a certe case medioevali di Pisa, di San Gemignano, di Lucca, le quali scoprono al di fuori la sovrapposizione di vari ordini d'archi scemi, sorretti da pilastri, e nella semplicità delle loro forme hanno un non so che di vivace e di artistico? Guardando convenientemente al passato, non avrebbe egli potuto riescire più sincero e più logico nella costruzione sua, pure lasciandola tale e quale la scienza, la pratica e l'economia gli consigliarono di immaginarla e di attuarla?

La parte buona del sistema *antonelliano* non è difficile a spiegare. Vi domina la costruzione laterizia, con opportuni collegamenti e, quando occorrano, sostegni in granito od in pietra. Ai muri continui sono generalmente sostituiti pilastri, che portano in ogni piano le vôlte leggiere di sesto molto schiacciato e di pianta quadrata o rettangolare; fra i pilastri, ove bisognino chiusure, stanno tramezzi sottili di mattoni; i tetti vengono formati di archi con varie curve, rampanti o euritmici, secondo le condizioni di pianta e di alzato, e sugli archi girano delle vôlte inclinate, che sorreggono direttamente la copertura; le canne verticali per i camini e per altri usi, o sono praticate nel centro dei pilastri quadrati, o vengono acconciate accanto ad essi pilastri, forando gli archi scemi sovrapposti. Questo sistema, di cui, come abbiamo detto, si trovano esempi persino nel medio evo, presenta vari vantaggi: riduce d'assai le masse murali e diminuisce quindi considerevolmente la spesa; ripartisce meglio i carichi, e procura una certa elasticità al

tutt' insieme della costruzione; elimina i danni d' incendio. Presenta pure alcuni difetti: esige una grande quantità di tiranti e catene in ferro per trattenere verso i muri di perimetro le spinte vigorose degli archi e delle vôlte, tanto alle altezze d' ogni piano quanto nel sottotetto, nè queste troppe e indispensabili imbracature sono senza pericolo; rende difficili, talvolta impossibili alcuni liberi e utilissimi concetti nelle sezioni e nelle piante; richiede una eccezionale cura nella scelta dei materiali e nella esattezza della esecuzione.

Passando ora da questa parte savia e misurata della dottrina antonelliana al *sole del nostro domani*, cioè alla Mole, bisogna mutare intonazione e musica; e metteremo accanto alla Mole di Torino, la Cupola del San Gaudenzio di Novara, perchè l' una e l' altra sono sorelle carnali.

Passarono trent' anni, pur troppo! Nel febbraio del 1863 erano con me a Firenze a giudicare il primo concorso per la facciata di Santa Maria del Fiore, l'Antonelli, già vecchio; il Baccani, toscano, grasso e tondo, architetto del duomo fiorentino, autore del bel campanile di Santa Croce; il Lodi, ottimo bolognese gioviale, che aveva principiato, dicevano, la sua professione architettonica quale baritono sulle scene di Spagna, dando disegni di teatri, ed era poi diventato professore nell'Accademia della sua città; il Camporese, uomo rispettabile e melanconico, disgraziato architetto, se non prendo abbaglio, di quel palazzo a *Ferro di cavallo* in via Ripetta, dove s'era cacciata nell'ultimo piano per godersi il caldo l'estate ed il fresco l' inverno la Direzione generale delle antichità e belle arti; lo Scala, udinese, magro e lungo; l'Alvino, uno dei più vivaci e pronti artisti napoletani, il quale aveva principiato coll' essere pittore, e metteva nel trattare il compasso tutta la foga dell' altra arte, un che di libero, di geniale, che piaceva tanto,

e scriveva versi alla maniera di Salvator Rosa. Era segretario della commissione Cesare Guasti, generoso amico, uomo e scrittore d'oro, già pelato in testa e con quella sua faccia bonaria sbarbata da frate e pur viva di genio. L'Antonelli teneva i capelli corti grigi, il Baccani li aveva quasi bianchi e un po' lunghi; non so se il Lodi si tingesse i baffi, ma si tingeva certo e baffi e pizzo l'Alvino: anzi mi ricordo che poi, quando si mise egli stesso a immaginare progetti per la tremenda facciata e lottava con animo leale contro il De Fabris, tanta era l'ansia, la febbre in cui viveva, che si scordò per alquanti giorni di tingersi, e una mattina mi disse, incontrandomi: — Vedi, si soffre tanto, che si incanutisce. — Son morti tutti, eccetto l'autore di questo libro.

Avevamo condotto in porto dopo molte tempeste la relazione, e l'avevamo presentata tutti in persona solennemente alla Deputazione promotrice della Facciata, non senza un ultimo e tenace dubbio dell'Antonelli, espresso alla presenza dei deputati. Eravamo tutti divenuti amici, salvo il rispetto ai vecchi sinceramente canuti, e prima di lasciarci per tornare alle nostre città volevamo trovarci insieme a fraterno banchetto. Il Lodi, incaricato, nella sua qualità di bolognese, d'ogni preparativo, scelse una saletta alla trattoria della *Luna*. Il pranzo fu gaio: l'Alvino recitava versi; il Lodi raccontava storielle nell'orecchio al vicino e doveva poi tornarle a raccontare a tutta la compagnia; tutti, chi più chi meno, ridevano. A un tratto Enrico Alvino, il quale mi stava di fronte, dall'altra parte della tavola, ed aveva parlato di una sua recente gita a Milano e a Torino, mi chiede con voce allegra: — O dimmi un po', chi è quel matto, che sta facendo la cupola di San Gaudenzio in Novara? —

Fu una doccia d'acqua gelata: la domanda troncò il respiro a tutti. Dopo alcuni momenti il Lodi, io e qualche altro si tentò di sviare il discorso; ma l'Antonelli intanto

s'era alzato in piedi lentamente, gravemente, aveva puntato le mani chiuse sulla tavola e, con le braccia dritte, con la testa alta, gli occhi sfavillanti, la bocca sarcastica, rispose: — Quel matto sono io. — Le quattro parole pronunciate chiare, asciutte, con accento tranquillo e fermo, ci avevano ghiacciato il sangue; ma l'Alvino non si sgomentò e, come se continuasse il discorso, sbalzando in piedi, correndo presso all'Antonelli, pigliandogli quasi a forza la mano, ripeteva con la sua rapidità napoletana: — Me ne rallegro, me ne rallegro. Dicevo matto per dire artista di genio. Sicuro. Non c'è mai stato un uomo di genio che non avesse un poco del matto: — Salvator Rosa — Benvenuto Cellini — Pellegrino Pellegrini. — Non la finiva più; era una litania di nomi, una filastrocca, un baccano indiavolato, ma tutto artificiale. Alessandro Antonelli rimase sostenuto e freddo; la festicciuola, principiata tanto bene, finì nell'impaccio e nell'uggia. Tutti erano addolorati nel fondo del cuore, che fosse rimasto offeso un uomo, da ciascuno indistintamente rispettato e ammirato.

Nondimeno la scusa sincera dell'Alvino conteneva qualche cosa di vero. È certo, innanzi tutto, che le due ricordate opere dell'Antonelli, a guardarle senza prevenzioni di sorta, appariscono nella loro essenza e nel loro aspetto assolutamente irragionevoli.

Si trattava di fare una cupola alla chiesa di San Gaudenzio in Novara, immaginata da quella testa balzana, ma da quel grande artista, già citato nel banchetto di Firenze, che fu Pellegrino di Tibaldo Pellegrini. A un architetto, il quale non fosse stato un uomo di genio, sarebbe parso che una cupola non dovesse schiacciare il tempio, ma compierlo; non devesse sciuparne miseramente le masse e le linee, ma farle risaltare e spiccare; non dovesse superare l'altezza del campanile vicino, massime che il campanile è vecchio, bello e sufficientemente alto, ma rimanere al di sotto.

Dovevano insomma bastare il tamburo, la cupola propriamente detta e la lanterna. Oibò!

L'Antonelli nel 1841 presenta un disegno piuttosto moderato; ma poi, rimasto interrotto il lavoro dal 1851 al 1858, ripiglia il disegno, aggiunge e alza; ed il lavoro si sospende ancora nel 1860, e l'Antonelli ripiglia il disegno, aggiunge e alza; ed una nuova sosta ha luogo fra il 1863 ed il 1876, e l'Antonelli torna a ripigliare il disegno, ad aggiungere e ad alzare, finchè, Dio volendo, nel 1878 viene posta in cima la statua del Redentore all'altezza di 125 metri dal pavimento della chiesa. E così sopra il tetto di San Gaudenzio sorge un ordine a pilastri, poi un gran tempio rotondo a colonne isolate, poi un basamento a fori rettangolari, poi un secondo tempio rotondo a colonne pure isolate, poi il tamburo a fori circolari, poi la cupola di sesto acuto, poi la lanterna a quattro piani digradanti, poi la freccia e la statua. Un canocchiale a tubi, che s'accorcia o allunga per trastullo. E pensare che la chiesa di San Gaudenzio aveva probabilmente una fabbriceria, e Novara un Consiglio comunale! Vero è che dopo finito codesto ameno mausoleo pensile, una parte dei quattro vecchi piloni, sui quali era stato allegramente piantato, cominciò a screpolarsi, a fendersi, a schiacciarsi, a sfasciarsi; e bisognò rifarla di pianta. Non di meno la spesa restò sotto al mezzo milione. Per salire a 125 metri i Novaresi lo spesero bene.

La Mole torinese ha subito anch'essa le medesime vicende di sospensioni e di allungamenti; ma sono più deplorevoli, perchè una parte del primo disegno era veramente stupenda di grandiosità e solennità architettonica. Come apparirebbe maestoso l'edificio se fosse rimasto finito al ballatoio orizzontale, immediatamente sopra la vôlta! Come le linee esterne di quella immane vôlta acuta avrebbero bene coronato le degne masse inferiori, spiccando nobilmente sul cielo! Peccato! Già era brutta e soverchia la

lanterna del primo disegno, alta 28 metri sopra la cupola; ma la presente lanterna o guglia, lunga tre volte tanto, formata di un tempio quadrato a due ordini di colonne, di un tempio rotondo, di un altro tempietto, della piramide aguzza e dell' angelo con le ali strette al corpo e la stella sulla testa, è la più stentata superfetazione che si possa immaginare al mondo. E per giunta la freccia, se deve starsene ritta, ha da rimanere legata all' alto con lunghissimi tondini di ferro, che partono dal piede della piramide, e somigliano alle funi dell' albero di maestra in una nave a vela.

Il monumento, principiato nel 1863 per diventare la Sinagoga degli Ebrei di Torino, venne tirato innanzi fino al 1869. Allora gli Israeliti s' impensierirono. I due piani di sotto, che dovevano servire per iscuole, per la corporazione, per altri diversi usi, parevano catacombe; la sala quadrata superiore, di circa 26 metri di lato, andava alta un' ottantina di metri fino alla vôlta del cupolino, e somigliava ad una bella gabbia. Le Sinagoghe vogliono essere all'incontro bene scaldate nell' inverno e comode; e al di fuori desiderano un'apparenza decorosa e appropriata, non prosuntuosa e altera. Dall' altro canto i dubbi sulla solidità della Mole andavano crescendo. Come fare? Intanto sospendere, e chiedere la sentenza delle persone competenti. Nel 1870 due professori del Valentino ed uno della Università di Padova giudicano che *la parte esistente del grandioso Tempio Israelitico presenta tutti i caratteri della stabilità e della fermezza duratura;* senonchè, tre anni appresso, una commissione di cinque ingegneri dichiara all' opposto, che *le condizioni di stabilità, in ordine alla resistenza dei materiali alla pressione, nel Tempio Israelitico, quando compiuto secondo il progetto, debbono ravvisarsi al certo arditissime ed inferiori a quelle che vennero ammesse e soglionsi ammettere nelle costruzioni monumentali.* Lo stesso anno due celebri ingegneri

milanesi addirittura *non esitano nel proporre la demolizione della vôlta.* Cominciano allora le pratiche fra la corporazione israelitica ed il Comune, il quale nel 1877, rassicurato da altre commissioni, compera la Mole nello stato in cui si trovava per lire 150,000, mentre gli Ebrei ne avevano spese 589,451, e s' impegna di compierla. Il 15 aprile dell' anno seguente il Consiglio comunale di Torino delibera che la Sinagoga diventi *Museo nazionale dell' indipendenza italiana a ricordo di Vittorio Emanuele II.* Curiosa metamorfosi! O l' edificio non era una buona e schietta Sinagoga, o l'edificio non è un buono e schietto Museo dell'indipendenza. Fatto sta che era una cattiva Sinagoga, e lo sanno gli Ebrei, i quali si dichiarano sodisfattissimi di quella, affatto diversa e al tutto ragionevole, costrutta loro dall'abile ingegnere Petiti, come sarà un cattivo Museo, e se ne accorgerà il Comune, appena abbia principiato a mettervi dentro qualcosa.

Ora è sentenza generale e logica questa, che le opere architettoniche debbano giudicarsi in relazione all' uso cui servono ed alla espressione artistica di un tale uso. Per questo verso nessuno potrà sostenere, io credo, che la cupola di San Gaudenzio e la Sinagoga o il Museo nazionale sieno *il sole del nostro domani.* Rimane, indipendentemente dalla convenienza e dal carattere, una certa bellezza o grandezza astratta, la quale, non nella cupola, ma nella Mole c'è veramente; e non di meno abbiamo udito il giovinotto, autore dell'opuscolo sull'*Architettura del XX secolo,* consentire con troppa arrendevolezza alla parola: *È brutta* — parola che egli chiama, non so perchè, *radicata e stereotipata.* Ma: *È forse il bello che andiamo cercando?*

Può darsi che il *sole* stia nella costruzione, la quale tanto nella cupola quanto nella Mole riesce davvero stupefattiva, a considerarla ne' suoi mezzi e nei suoi effetti; ma è già un organismo, che tocca ai maggiori limiti dell' ec-

cesso e devesi considerare non il sano principio d' un sistema nuovo, bensì la decadenza viziata di un sistema esaurito. Siamo lontani dal metodo semplice e chiaro, esposto dianzi, e di cui hanno fatto loro pro gli avveduti ingegneri Crescentino e Leandro Caselli. In quello, sebbene il ferro sia indispensabile, pure la costruzione laterizia serba i suoi diritti e la sua indole. Nella cupola invece e peggio ancora nella Mole la costruzione laterizia s' affatica ad uscire dai propri confini per invadere il campo della costruzione metallica. Lo dichiarò lo stesso Antonelli nella relazione inviata il 6 marzo 1874 al sindaco di Torino *sulla vertenza del Tempio Israelitico,* ove descriveva la vôlta *ridotta a forma cellulare mediante le costole verticali maggiori riunite assieme con archi diritti-rovesci assimilanti le centine metalliche;* e continuava: *in una parola, tutta la costruzione laterizia in quest' opera assimila le costruzioni metalliche, per cui un ingegnere ginevrino assai distinto dissemi: Che se non esistesse l'architettura metallica, essa sarebbe divinata in questa costruzione.* Ora, chi non sa che la natura delle centine metalliche è tanto diversa da quella delle centine in muratura? Chi può mai paragonare il ferro, compatto e tenace in tutta la sua lunghezza, ai mattoni sovrapposti e cementati? La sostituzione d' un sistema all'altro fu compiuta con ingegno e con fortuna ammirabili; ma non cessa però dal rimanere uno sforzo quasi direi contro natura e spaventosamente pericoloso. Che tutta la parte superiore della Mole rimanga in piedi da parecchi anni non monta; non monta che abbia potuto resistere a qualche scossa di terremoto: i monumenti non si fanno nè per un ventennio, nè per un secolo.

Comunque sia, l'Antonelli fu un grande ingegno d'architetto, fu un uomo di fiera ostinazione d' animo e di fede incrollabile nell' arte propria sino agli ultimi momenti della vita, la quale giunse felicemente a novant' anni e tre mesi.

Queste sono le cose che si potevano imparare nella prima copiosissima Esposizione di architettura e nella città, ch' ebbe l' utile idea di principiarne la serie. Come è andata maravigliosamente innanzi Torino! L' anno 1581 Michele di Montaigne, passandovi, scriveva in lingua italiana: *Piccola città in un sito molto acquoso, non molto bene edificata, nè piacevole; con questo che per mezzo delle vie corre un fiumicello per nettarla dalle lordure. Qui si parla ordinariamente francese.* Emanuele Filiberto, Testa di ferro, era morto da pochi mesi; regnava Carlo Emanuele I, il Grande. Ma son curiose le note nella mia edizione del *Journal du voyage en Italie*, che è romana e del 1774, ove, al proposito del dialetto piemontese, per dimostrare che tuttavia contiene buon numero di parole latine, cita la voce *fidei* per *vermicelli*, derivante dal latino *fides* o *fidicula, che sono le corde della lira o del violino, molto simili ai vermicelli,* ed esalta poi la città veramente *augusta,* degno soggiorno *d' un Augusto, che ora salito sul trono vi ha condotto con sè tutte le virtù e tutte le glorie.* Era quel Vittorio Amedeo III, il quale cominciò dal cacciar via il vecchio ministro Bogino, e finì col vedere sulle proprie fortezze sventolare i vessilli stranieri.

Dopo le grazie del duomo, che rimangono quasi isolate, il Vittozzi, il Castellamonte, il Lanfranchi, il padre Guarino Guarini, modenese, l'abate Filippo Juvara, messinese, e parecchi altri non piemontesi alzarono via via in Torino edifici degni d' una capitale; e già l' architettura civile assume quell'aspetto regolare, disciplinato, reggimentato, che gl' ingegneri del paese recano poi al massimo della formalità, sinchè, passata la vergogna della occupazione francese, s' innalza dal Bonsignore, emulando, dicevano, il Panteon di Roma, la chiesa alla Gran Madre di Dio. E continuano col dotto Promis e con i suoi contemporanei le vie diritte, le case identiche, una monotonia, che non riesce priva, in ve-

rità, di qualche placida e seria attrattiva. Ma per avere una precisa idea, così sulle condizioni dell'arte in Torino, come sui criteri degli amministratori dello Stato e del Comune basta scorrere una curiosa raccolta di documenti, pubblicata or son poche settimane dal Municipio torinese col titolo di *Provvedimenti edilizi: 1566-1892,* ove da per tutto si parla di *disegni prescritti,* di *uguale architettura,* di *uniforme altezza,* di rettifili e di rettilinei.

Così s'andò fino al 1860. Un giorno di quell'anno, il 13 dicembre, Camillo Cavour, il quale aveva l'Italia da fare, trovò, tornando a casa, sulla scrivania il disegno del Regolamento d'Ornato per la città di Torino; ed avendo, per caso, un ritaglio di tempo, si pose a leggerlo. Via via, nello scorrere i paragrafi, cresceva in lui l'impazienza e il dispetto; finalmente, afferrata la penna, scrisse così al conte Nomis di Cossilla, sindaco di Torino: " Giammai lo spirito investigatore, intromettitore, seccatore dell'amministrazione produsse opera peggiore. Povera libertà a quali dure prove si sottopone! Non una finestra, non un balcone, non una cornice senza l'assenso preventivo del sindaco. Persino il colore delle pareti interne delle corti sarà sottoposto al gusto di quel funzionario: è la censura con tutti i suoi rigori applicata alle costruzioni. In verità se lo stampato non portava il bollo municipale, avrei creduto che si trattasse di un regolamento edilizio redatto da un sinedrio di mandarini e ritrovato dai generali alleati nel palazzo comunale di Pekino. „ Il conte di Cavour esce proprio dei gangheri. Per l'onore di Torino invita il sindaco a sospendere la discussione del Regolamento; gli annunzia che dalla nuova legge comunale sarà proclamato il diritto nei cittadini di ornare le loro case come lor pare e piace; gli dichiara che verrà abolita la fastidiosa Giunta all'Ornato, e minaccia di combattere con tutti i mezzi di cui dispone una proposta così contraria a quel principio di libertà, *che deve informare tutte*

le nostre istituzioni, se vogliamo diventare una nazione grande, forte ed illustre.

Ad un sì fiero sdegno dell'uomo, sulle cui spalle s'accumulava in quei giorni tanto e tanto grave lavoro diplomatico, legislativo e parlamentare, s'unì Massimo d'Azeglio, promettendogli, *se non fosse morto o paralitico,* di recarsi in Senato a parlare contro il disgraziatissimo Regolamento, *altrettanto molesto ai cittadini quanto contrario all'arte e al buon gusto.*

Che differenza al dì d'oggi! La città, senza mutar di natura, è diventata gaia di verde, di varietà, di eleganza. Possiede il più bel palazzo, che sia stato costrutto in questi ultimi anni in Italia, il palazzo Carignano verso la piazza Carlo Alberto, chiese recenti d'ogni stile, alcune ammirabili, decorosi templi d'altre religioni, allegri villini, nobili casamenti, gallerie, ospizi, mercati, scuole, ospedali, monumenti onorari, giardini, ogni bellezza, ogni virtù d'una città squisitamente civile; e gli architetti suoi vengono annoverati fra i migliori d'Italia.

INDICE.

Le intenzioni del libro . . . . . Pag. v

RESTAURARE O CONSERVARE.

I restauri in architettura — Dialogo primo . . . . . Pag. 3
" " — Dialogo secondo . . . . . " 33
I restauri in pittura e scultura . . . . . " 49
La conservazione delle opere d'arte . . . . . " 67

LA BASILICA D'ORO.

Un quesito di lavatura . . . . . Pag. 89
Miracoli e leggende . . . . . " 115
Il famoso processo per i musaici . . . . . " 133
Un processo per le porte della sagrestia . . . . . " 151

CONCORSI.

Le gare artistiche . . . . . Pag. 167
Monumenti a Vittorio Emanuele . . . . . " 193
Il monumento in Campidoglio. — L'Architettura . . . . . " 215
" " — La Scultura . . . . . " 253

QUESTIONCELLE ARCHITETTONICHE.

Il palazzo di San Giorgio in Genova . . . . . Pag. 267
Il palazzo della Zecca in Venezia . . . . . " 285
Il palazzo Guastaverza in Verona e una bella sentenza di Tribunale . . . . . " 295

INSEGNAMENTO E PROFESSIONE.

Pittura e scultura negli Istituti di belle arti . . . . . Pag. 319
Condizioni presenti degli architetti in Italia . . . . . " 353
Le nuove scuole per gli architetti . . . . . " 371
Gli ammaestramenti della prima Esposizione italiana d'architettura . . . . . " 385

ZIONE

) 1910

	Quantità
vorata	
	Chilogr.
5	117
5	228
2	345
3	833

45817

Edizioni ULRICO HOEPLI Milano.

Altre opere di CAMILLO BOITO.

I principii del disegno e gli stili dell'ornamento. 3ª ediz., 1 vol. di pag. 206, con 61 silografie e una appendice bibliografica, elegantemente rilegato in tela. Manuali Hoepli . . . . . L. 2 —
Leonardo, Michelangelo e *Andrea Palladio.* Studii artistici. 2ª ediz., 1883, 1 vol. in-16, di pag. 327 . . . . . „ 4 —
Gite di un artista. 1884, 1 vol. in-16, di pag. VIII-416. . . . „ 4 —
L'anima di un pittore. 1885, 1 vol. in-64, elegant. leg. tela e oro „ 3 —
Stoffe, intarsi ed altri ornamenti piani. 1885, in-4, con 115 tavole, di cui 50 in colori, con busta . . . . . „ 30 —
Ornamenti di tutti gli stili (esaurito).
Architettura del Medio Evo in Italia (esaurito).

Bertolotti A. Artisti lombardi a Roma. nei secoli XV, XVI e XVII Studii e ricerche negli Archivi romani. 1881, 2 vol., in-16, di pag. VIII-382 e 387 L. 8 —

Boffi L. Il palazzo Vitelleschi in Corneto Tarquinia, rilevato e descritto in XXIX tav. eliotipiche disegnate dall'autore, di cent. 72 × 52, con 8 pag. di testo in-fol. massimo a 2 col. (Opera premiata con premio speciale dal Collegio degli Ingegneri di Torino all'Esposizione Nazionale del 1884). 1886, legato. (Ediz. di 100 esemplari numerati.) . . . . . „ 50 —

Bramantino (Bartolomeo Suardi). Le rovine di Roma al principio del secolo XVI, da un manoscritto dell'Ambrosiana. 80 tavole fotocromolitografiche da A. Della Croce con prefazione e note di G. Mongeri. 1879, 1 vol. in-4, di pag 28 di introduzione e 80 di dichiarazioni (2ª ediz. di 85 esemplari numerati quasi esaurita.) . . . . . „ 50 —

Cicognara, Diedo e Selva. Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia. Edizione con copiose note ed aggiunte di F. Zanotto; 1ª vers. francese, 2 vol., con 263 tav., in-fol. gr. Venezia (L 300) . . . „ 150 —
Opera pregevolissima che contiene le fabbriche cospicue di Venezia, non solo nel loro assieme geometrico, ma eziandio nei loro particolari architettonici e ornativi.

Dall'Ongaro F. Scritti d'arte. Edizione postuma con cenni biografici. 1873, 1 vol. in-16, di pag. XXX-368, con 10 inc. fuori testo e ritratto dell'A. „ 6 50

Donatello (Vita ed Opere del); 30 tavole in platinotipia dei fratelli Alinari di Firenze, e il ritratto del Donatello eseguito all'acquaforte dal dipinto di Paolo Uccello nel Louvre, con testo del prof. I. C. Cavallucci. 1886, in-4, di pagine 39 illustrate, colla dichiarazione delle tavole, artisticamente legato. (Edizione di 200 esemplari numerati.) . . . . . „ 100 —

Geymüller E. (De) Raffaello Sanzio, studiato come architetto colla scorta di nuovi documenti. Opera corredata di 8 tav. e 70 illustr. dagli originali o da restauri. 1884, in-4, di pag. VIII-115, su carta a mano. (Ediz. di 300 esemplari numerati.) . . L. 60 —

Lanciani R. Forma urbis Romae consilio et auctoritate Regiae Academiae Linceorum dimensus et ad modulum 1 : 1000 delineavit. 46 fogli di centim. 65 × 96 Si pubblica in 8 fascicoli, dei quali il 1° vedrà la luce nel 1893 e l'ultimo nel 1899. Ogni fascicolo L. 25.
Prezzo di sottoscrizione per l'opera completa L. 180, anticipato. — Programma speciale gratis.

Libro dell' arte, offerto alle scuole ed agli studiosi delle arti belle. 1884, 4 vol. in-4, con 2200 fig. distinte in 5 gruppi: I. Antichità — II. Medio evo — III. Rinascimento in Italia — IV. Rinascimento oltre Alpi — V. Età contemporanea; con testo esplicativo del prof G. Mongeri. (Edizione quasi esaurita), in busta, oppure legata . . . . . „ 60 —

Mongeri G. Gli stili architettonici, dimostrati in ordine storico dai più remoti tempi all'età presente, con testo esplicativo. 1887, 1 vol. in-4, 40 tav. con 315 disegni, legato . „ 8 —

Monumenti antichi, pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei. Vol. I. 1892, in-4 gr., di pag. 968 con 62 tav. e 323 incisioni. . . . . „ 130 —
È in corso di stampa il Vol. II. Puntata 1.ª

Morelli. Collezione Morelli, di 30 disegni di Raffaello, Andrea del Sarto, Vasari, Giulio Romano, Paolo Veronese, Tiziano, Tintoretto, Tiepolo, Parmigianino, Guido Reni, ecc., riprodotti in fototipia, descritti ed illustrati da G. Frizzoni. 1886, in-4, artisticamente legato. (Edizione di 200 esemplari numerati.) . . . . „ 75 —

Notizie degli scavi di antichità comunicate alla R. Accademia dei Lincei per ordine di S. E. il Ministro della pubblica istruzione. Si pubblicano 12 fasc. all'anno. Cadauna annata „ 26 —
Sono in vendita le annate 1891 e 1892 complete.
È in corso di pubblicazione l'annata 1893.